

كلمة أولى

تعمدنا أن يكون ملف هذا العدد هو " أصوات شعرية نسائية جديدة من زمن التحول " وذلك لسببين على الأقل: الأول هو ماغدت تتمتع به المرأة التونسية من مكانة مرموقة في عهد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي، بصورة حقلت لها مساواة كاملة وفسحت لها كل مجالات المشاركة والعطاء بنذية مع رفيق دربها الرجل، للتهوؤ بمجتمعنا وبلادنا، وتحقيق الازدهار والنماء على الأصعدة كافة، وهذا أمر عرّ نظيره في كل البلدان العربية والإسلامية، ويشكل سائرة ومفخرة تونسية يحق لكل مواطن أن يتباهى بها لدى الأمم والشعوب. وليس أدل على ذلك من ارتقاء المرأة التونسية إلى مصاف الإبداع، ويقينا أن النماذج الشعرية التي يضمها هذا الملف فيها قصائد كبيرة منذورة للخلود، ولا يمكن لأي ساحة ثقافية أن تنتج هذا الكم الممتاز من الشاعرات خصوصا في خلال سنوات مباركات من عمر التحول الحضاري، لو لم تتمتع بلادنا بدعم موصول للثقافة رفع عنها الإغلال وأشاع فيها أسباب الحرية حتى ينشط الخلق والإبتكار. حقا إننا أزاء طفرة أدبية تشكل ثقلة نوعية في عطاء المرأة وفي إنتاج الفعل الثقافي، بدانا نجني ثماره الطيبة ونلمس نتائجها الخارقة.

ملعبا لقد اقتصرنا في هذا الملف على بعض الأصوات النسائية الجديدة التي دخلت الساحة الثقافية وبدأت تعلن عن نفسها وتنتشر انتاجها خلال السنوات الاثنتي عشر الماضية، ومن بين تلك الأصوات أسماء اثبتت جدارة عالية وحازت على مكانة هامة في المدونة الشعرية لا التونسية فقط بل العربية أيضا، علما وأن تاريخ الإبداع النسائي في تونس مترابط الحلقات، ولقد كانت لنا رائدات في الشعر مثل زبيدة بشير وفضيلة الشابي وجميلة الماجري (وربما غيرهن!) لكن ما يتحقق الآن من حيث الكم والنوع هو أمر لا مثيل له مقارنة بماضي تونس أو مقارنة بغيرنا من البلدان التي تشبهنا. اننا نضع بين يدي القارئ ما جاءت به قريحة نساء تونس الشبابات، ليلمس بنفسه ذلك التنوع الخصب، وذلك العمق، وتلك الأفاق الراحية التي يتحرك فيها البص الشعري النسائي التونسي، وإننا لنعلم أن الإبداع لا هوية جنسية له، ولكن رغم ذلك فإن ظاهرة الكتابة الأدبية النسائية تظل تؤشر على نوعية المجتمع، ولما يتيح من راحة تذيب الإقصاء والتمييز الجنسي وقهر بعض الفئات أو الشرائح والتضييق عليها. حيثما يكون لنا شاعرات عديدات بهذا المستوى الممتاز فذلك أيضا دليل على نوعية السلطة السياسية في تونس ونوعية النشاط الثقافي ونوعية التعليم ونوعية التشريع ونوعية الذهنية العامة السائدة في البلاد. إن المسألة تفيض بالدلالات كما هو واضح، وذلك ما تسعى مجلة «الحياة الثقافية» لإبرازه والإشادة به. ولنا في أعداد لاحقة تناولات نقدية للمساهمات المنشورة في هذا الملف حتى نرسخ المشاركة النسائية ونغربل ما يعلق بها من زوائد.

أما السبب الثاني لنشرنا هذا الملف فهو رغبة وزارة الثقافة عن طريق مجلتها في تحية المرأة التونسية عامة بمناسبة عيدها الذي احتفلت به يوم 8 مارس الفائت، وهي تحية شاعتها الوزارة من خلال إبراز نخبة نادرة من المبدعات نعتز بها ونتمنى لها مزيدا من التالق في سماء الإبداع، خصوصا وأن عهد التحول لا يدخر جهدا لدعم المبدعين والمبدعات، وهو ما فتنى، في كل حين، يقدم رعايته الكاملة لهم ولهن.

أخيرا فلنستمع جيدا الى تلك الأصوات الشعرية النسائية الجديدة من زمن التحول لنذكر حقيقة ما جاء في هذه الكلمة، علما أن الكثير من تلك الأصوات كان انطلاقها من هذا المنبر، من مجلة «الحياة الثقافية»، وهي شديدة الاعتزاز بذلك.



رواية «نهاية رجل شجاع» ومكونات الخطاب السردي

المختار بن علي*

من الخوف، أناخه عليها رقيب في الشرطة يدعى أبو حمدر، كان قاسياً، ظالماً، بطاشاً، ذا قوة بدنية خارقة، وقلب لا يهاب، لم يسلم من يده ولسانه إلا الزعماء في المدينة هؤلاء الذين فرحوا به واتخذوه صنعة لهم، يؤذون به من غمرد أو عصي أو امرهم... شاب من شباب اللاذقية تصدى لأبي حمدر، طارده حتى التقى به، وباسم المدينة أدبه، وكفّ أذاه عنها فأصبح أسطورة بفعله هذه. لقد عرفت هذا الشاب وصداقته وأحببته، إنه مريض بالسبكر الآن، يقطع الرجل ومهذب يقطع الرجل الثانية، وفقير يعيش على الإحسانات وقد صادفته بقتعد الرصيف، ويتأمل الدنيا الملعونة من حوله... قضيت عطفتي كلها معه. لم أسأله إلا في اليوم الأخير وكان سؤالي محدداً: كيف تجاسرت وتحذيت أبا حمدر؟ وكان جوابه طويلاً، طريفاً، موضوعياً تحدث فيه عن حياته كلها، لا عن واقعة أبي حمدر فقط، وكنت أستمع إليه وكأنني أستمع إلى قصة اللاذقية قبل أربعين عاماً... (1).

إذا عدنا إلى رواية «نهاية رجل شجاع» سوف يتضح جلياً أنّ قصة هذا الشاب قد كونت ما يسميه «بلينسكي» «الباعث الإبداعي». فهي الفكرة العامة التي استطاع «حنّا مينه» أن ينسج منها عملاً فنياً مميزاً، ويحوّلها إلى عالم خاص، له شخصياته وأحداثه ومواقفه... إنّ إقدام «حنّا مينه» على إعادة تشكيل هذه الحياة، وتقديرها في عمل فني هو أمر مشروع، لكنه يخلق إشكالات عديدة، قد يكون أهمّها مسألة العلاقة بين الخطاب الروائي والعودة إلى التاريخ، ومدى حدود الواقعية التي ترتسم

تأتي رواية «نهاية رجل شجاع» التي صدرت في طبععتها الأولى سنة 1989 - بعد رحلة طويلة في الكتابة الروائية - علامة مميزة في المسار الروائي لحنّا مينه. فقد استطاعت هذه الرواية أن تجمع - إلى حدّ ما - أكثر مزايا رواياته الأخرى، وتتجلبب - في الوقت ذاته - أغلب عيوبها.

في كتابه «هواجس في التجربة الروائية» يقول «حنّا مينه»: «عام 1943 وربما 1944 لا أذكر على الضبط، عاشت مدينة اللاذقية شهوراً

ويبدو أنّ «حنا مينه» قد استطاع في روايته «نهاية رجل شجاع» أن يؤسّس واقعا جديدا يحقق درجة عالية من التجاوز، فالرواية تعيد بناء الواقع الموضوعي بناءً يفارق الحقيقة التاريخية، ويمنح أحداثها تميزاً فنياً وجمالياً، وهذه المفارقة التي حققها الكاتب عن الحكاية الأصل حوكت الواقع الموضوعي والحقيقة التاريخية إلى عالم جديد يجسّد رؤيته، ويتأسس وفق منظوره. ويتجلى ذلك في تغيير الأحداث، ومنحها أبعاداً اجتماعية وإنسانية أشمل تتجاوز الإطار الضيق الذي رسم حدود الواقعة الحقيقية. لذلك فلنّ العودة إلى الماضي في رواية «نهاية رجل شجاع» هي إعادة تشكيل للعالم والوحدات، وتجهيز للوعي الممكن الذي يمنح الرواية بعداً مستقبلياً. ومن هنا، تتعدى الرواية - في عودتها إلى الماضي - مجرد الرصد التاريخي، لتتفتح، وتتميز نحو آفاق مستقبلية تمنحها أبعاداً ودلالات جديدة مغايرة، ويصبح الواقع التاريخي في شكله ثنائياً ومتحركاً، وهو ما يحقق للعمل قيمته الفنية.

وإذا كانت الرواية - كما يقول «رولان بارت» - «تصنع من الحياة مصيراً، ومن الذكرى فعلاً مفيداً، ومن الديمومة زمناً موجّهاً ودالاً» (4)، فإنّ «حنا مينه» قد استطاع أن يحوّل حياة ذلك الشاب إلى عمل روائي متكامل إلى حدّ ما متجاوزاً - في عرضه لحياته - الكتابة السيرية من خلال التزاوج بين المشهد الداخلي والخارجي تراوفاً حميماً، أضفى على بنية الرواية أبعاداً عمماً تردّي فيه عدد من رواياته.

إنّ شخصية «مفيد الوحش» التي يدور عنها السرد في رواية «نهاية رجل شجاع» لم تكن الشخصية الوحيدة التي تعرف إليها الكاتب في الواقع الموضوعي، ثمّ حوّلها إلى عالم الرواية. ولذلك يمكن القول إنّ هذا الشخصية تأتي دليلاً

فيها أبعاد الرواية الفنية والمضموتية. وإنّ كنّا نؤمن بأنّ أحداث الرواية مهما تشابهت مع أحداث الواقع، فإنّها تبقى عالماً متميّزاً، لأنّ التشكيل الروائي ليس تسجيلاً إدراكياً صرفاً للواقع، وإنّما تتضافر أساليب وتقنيات كثيرة تصوغ بنيته، وترسم تميزه عن بقية أنواع السرد.

إنّ العودة إلى زمن الحرب العالمية الثانية، أو إلى التاريخ عامة يجب أن تقوم أساساً على تطوير السمات الإيجابية، والمواقف الشورية، بمعنى أنّ التعامل من مثل هذا الواقع ليس تعاملًا مع واقع ثابت ارتسمت حدوده في زمن مضى، بل يجب على الكاتب أن يتعاطى معه في آفاق ما سيكون، وإن كانت إمكانية استجابة المرحلة التاريخية لقدرة الفعل الإنساني - في هذا الإطار - تطوّر فعاليات الشخصية الروائية، وتجعل إمكانية نموها محكومة بالاطر الزمنية.

وإذا كان «حنا مينه» يرى أنّ الشخصية الروائية لها وجود ذاتي، ووجود موضوعي (2)، أي وجود خيالي ووجود واقعي، فإنّ الوجود الخيالي للشخصية الروائية في مثل رواية «نهاية رجل شجاع» يظلّ محدداً في إطار الزمن التاريخي الذي عاشت فيه الشخصية في الواقع الموضوعي، وإلاّ فأنّه سوف يكشف عن تدخّل التوايما الواعية للكاتب، وهو ما أفصح عنه عدد من رواياته.

إنّ الرواية تعدّ من أكثر الأنواع الأدبية «التي تبرز حياة الإنسان في تفاعلها مع الظروف الحياتية للعصر وتصور الحقبة الزمنية للشخصية هو من أهم الأهداف التي يضعها الروائي نصب عينيه» (3)، وهو ما يستدعي - بالضرورة - إدراك الواقع الموضوعي إدراكاً واعياً، ومن ثمّ تتجاوز من خلال الصياغة الفنية للوعي الممكن ضمن نسج يجمع في الرواية بين الواقع والتخيّل، ليخلق عالماً جديداً مغايراً لما هو قائم.

واضحاً على أنّ التجربة الذاتية هي إحدى المرجعيّات الأساسيّة التي كوّنّت الخطاب الروائي عند «حنّا مينه».

1- السارد

أشار «تودوروف» - في إطار تحديده لسمات العمل الروائي - إلى سمتين أساسيتين: الحكاية والخطاب، ولا بد لفهم وحدة العمل من فصلهما عن بعض (5). وحسب هذا البحث أن يتوجه إلى البنية الفنيّة لدراسة مكونات الخطاب.

إنّ تحديد الشكل التعبيري الذي تتخذه الرواية، والحديث عن العلاقة التي تربط السارد بالشخصيّات والأحداث من جهة، وبين القارئ والكاّتب من جهة أخرى، وما يثيره كلّ ذلك من قضايا تتصلّ بالبنية السردية، لا يكشف عن قوانين الرؤية الفنيّة في الرواية فحسب، وإنّما يتجاوزها إلى فهم الرؤية التي تنهض بها الرواية من خلال التلاحم العضوي بين الشكل والمحتوى.

لذلك فإنّ البنية الفنيّة ليست مجموعة من التقنيات والأساليب الشكلية، وإنّما هي محصلة رؤيوية تكشف عن موقف الكاّتب تجاه الإنسان والكون والواقع.

لقد تعدّدت النظريّات التي حاولت تحديد العلاقة بين السارد والعالم الروائي المتخيّل. وإذا كان الإنسان يمتلك حرية تامّة في أن يقول ما يشاء، وبالطريقة التي يرنّتها، فإنّ قوله له لا يمكن أن يخرج عن «رؤية»، أو «وجهة نظر» تكشف عن العلاقة بينهما. وهي علاقة تتجسّد في الخطاب الروائي في الوضعية التي يحتلّها السارد، وتحدّد ارتباطه بالأحداث التي يرويها. وقد أكّد «جيرار جينيت» على أنّ اختيار الرؤية السردية «ليس قائماً

فالرواية حين ترصد العالم الخارجى من خلال ميني الشخصية الساردة وحركتها، تجعل الرّسّد الذي تقدّمه ينفصل عن الموضوعيّة التي يتمظهر فيها الرّاوي الضائب، فيفقد صوّف السارد ممّا يصف أو يروي أمراً بيّناً، وله تأنيده الواضح من خلال التركيز على بعض الجوانب، أو من خلال نهم الواقع المرصود في الرواية.

بين شكلين لغويّين، بل بين موقفين سرديين: أن يحكي الحكاية من خلال شخصيّة [من شخصيّاتها]، أو من خلال سارد غريب عن هذه الحكاية» (6).

وعلى ذلك، فإنّ المنظور السردى الذي يتحكّم في نسق الرؤية السردية في رواية «نهاية رجل شجاع» يندرج وفق النمط السردى الأول، ف«مفيد الوحش» الشخصية المحورية في الرواية، يقوم بوظيفة السرد في الوقت الذي يحضر فيه -في مستوى الفعل- بوصفه إحدى الشخصيّات الأساسيّة*.

فهو يطالعنا منذ الصفحة الأولى بوصفه ساردا ملتحمًا بالحكاية (Narrateur homodiegetique) (7). وهذا التماهي بالمروي يفصح عنه السرد بضمير المتكلم: «في أحد أيام الصيف، وكان عمري إثني عشر عاماً، قطعت بسكين حادّة كنت أحملها دائماً،

يكفي بروايتها فحسب، وإنما يضمن السرد رؤيته الفنية والإيديولوجية. أما ضمير المتكلم «أنا» فإنه ينقلنا إلى داخل الشخصية الروائية محققاً درجة عالية من التماهي بالنص. ويبدو أن هذا الاستخدام هو الأسلوب الأكثر قدرة على الإفصاح عن الجانب الخفي من السلوك، الكشف عن العالم الداخلي للشخصية، حيث يتيح إمكانية معرفة ذات الشخصية وحياتها الروحية، من خلال تحليل الأحاسيس والنوايا والأفعال، وأضواء الجوانب المعتمة، وما يعترئها من حالات توتر في مواجهة العالم الخارجي.

وقد استطاع «حنّا مينه» أن يكشف عن الأعماق الخفية لتكوين شخصية «مفيد الوحش»، وتمكن -من خلال استخدامه لضمير المتكلم- من حمل القارئ على أن يرى أدقّ تلوينات التكوين الداخلي، ويتلصق بأهد أعماقها، ويكشف العلاقة بين ذلك العالم والعالم الخارجي الذي حكم وجودها. تدخل هذه الإمكانية ضمن الإغراء الكبير الذي تقدمه الرواية في انتهاكها لضمائر أخرى، إغراء يقوم على «جاذبية الحكاية» والرصد النفسي والاجتماعي والجمالي -فرغم الحياة التي عشناها، فإننا جميعاً في غاية الفقر، بيد أننا نعتقد بأننا إذ «نلج» في ضمير جارنا في ضمير التخيّل لأحد أبطال الرواية نجد عرونا وكشفاً» (11)، ويبدو أن ضمير المتكلم يمنح رؤية داخلية بإمكانها أن تستشف ما يضطرب في الذهن، وما يطمح إليه الوجدان من خلال تغلغلها في ثيايا العالم الداخلي للشخصية الروائية، وكشف علاقاتها المعقدة بالواقع الخارجي.

وتختلف علاقة الراوي بمرآة تبعاً لاختلاف الضمير المستخدم في الرواية، ففي الوقت الذي يقوم فيه الراوي الغائب بدور عاكس الأحداث أو ناقلها، فإن الراوي المتكلم يقوم بدور صانعها. لذلك لا يتوضع وراء الأحداث، وإنما يقف معها ممّا يجعل

ذنب حمار أحد الجيران في ضيعتي «الحراب» انتقاماً من صاحبه الذي شكّاني إلى والدي، بسبب ما كنت أقوم به، مع عصبية فاسدة من أولاد القرى المجاورة، من اعتداء على أملاك الناس، وسرقتها، وإتلافها أحياناً» (ص: 7)**.

إنه راو (أنا - سارد)، وفي الوقت ذاته (أنا - مسرود) (8)، ف «مفيد الوحش» في الرواية يشغل وظيفتين في آن واحد، فهو راو يقوم بالسرد ووظائفه المختلفة من جهة، ومشارك في الأحداث، من جهة أخرى. أي أنه جزء داخلي في القصة التي يرويها. بل يتجلى في الرواية ما يسميه «جيرار جينيت» «التركيز الحرفي» (focalisation interne) على الرواية، حيث يتحوّل تسليط الضوء على الراوي في الخطاب الروائي إلى تركيز على البطل نفسه (9).

وإذا كان السرد غالباً ما يعتمد ضمير الغائب أو المتكلم فإن «ما ينقل إلينا بصيغة الغائب هو غير ما يمكن أن يقال لنا بصيغة المتكلم، خاصّة أن وضعنا كقراء يتبدّل تماماً بالنسبة لما يقال» (10). ويبدو واضحاً أن إدراك العالم الذي يقدم بواسطة وعي الشخصية الساردة - كما هو الشأن في رواية «نهاية رجل شجاع» - يغدو متأثراً بنفسية الذات المدركة، فالرواية حين ترصد العالم الخارجي من خلال عيني الشخصية الساردة وحركتها، تجعل الرصد الذي تقدمه ينفصل عن الموضوعية التي يتمظهر فيها الراوي الغائب، فيغدو موقف السارد ممّا يصف أو يروي أمراً بيّناً، وله تأثيره الواضح من خلال التركيز على بعض الجوانب، أو من خلال فهم الواقع المرصود في الرواية.

إن ضمير الغائب «هو» في محافظته على الفصل بين الراوي ومرآة يتركنا خارج السرد، ولا يعني ذلك -بحال من الأحوال- أن السارد يقوم بالسرد الوظيفية البديهية التي أوجدته أساساً فحسب، لأنه مهما كانت نوعية استقلاليتها عن الأحداث، فإنه لا

من خلال الإمكانيات التي يفتتح عليها هذا المستوى السردى في توظيف الضمائر المختلفة. وإذا كان الخطاب الروائي المنقول من خلال وعي الشخصية محكوما سلفا برؤيتها، فإن إمكانية حدوث التعددية في ذلك ترتبط بانتقال السرد من شخصية إلى أخرى، أي بإدخال بعض الضمائر المختلفة.

ولو تأمنا في البنية السردية لرواية "نهاية رجل شجاع" لأمكننا التأكيد على أن ضمير المتكلم الذي يتحكم في زمام الحكى لا يقتصر دوره في السرد على الحديث عن نفسه فحسب، وإنما يتحدث عن الآخرين أيضا. وهو ما يمكنه من توظيف ضمير الغائب «هو» و«هي».

إن توظيف ضمير الغائب في هذا النمط السردى هو توظيف لإحدى صور «أنا الراوي» الذي يطلق عليه «تردورف» مصطلح «أنا الراوي الغائب»، ويقتضيها عند بعض النقاد «المونولوج الدائلي» (15).

ويظهر هذا الاستخدام في الرواية عندما يتقل الراوي إلى الحديث عن إحدى الشخصيات المشاركة في الأحداث، أو عندما يتقل إلى الحديث عن أحداث لا تتعلق به مباشرة، فيصبح بمثابة الوسيط المحايد الذي ينقل الأحداث دون تدخل منه، في حدود المعرفة الممكنة. نقرأ في الرواية قول السارد: «كان عبود، وهو رجل عجوز لا يملك سوى هذا الحمار، يركبه في نزوله إلى باناس، ويحمل عليه بعض نتاجه من الخضار، فيبيعهما ويشترى بئسها بعض حاجياته» (ص: 7).

أو قوله: «وما أن سمعت أمي كلمة الشق، حتى صدقت، فارقت على قدمي المختار، وقبّلت ركبتيه متوسلة، متضرعة، باكية، حتى أشفق الجمع على حالها» (ص: 10).

القصّ بلسان المتكلم أكثر طواعية وإنسيابا من استخدام ضمير الغائب.

وإذا كنا نتابع السرد من خلال عيني الراوي باستخدامه ضمير المتكلم، فإن ذلك يجب ألا يلتبس بالكتاب «أنا» السارد ليست «أنا» الكاتب بالضرورة، حقا إن السارد - مهما كانت الوضعية التي يحتلها في الخطاب الروائي - متدب من طرف الكاتب، يستعمل وجهة نظره في صياغة البنية السردية، وينطق باسمه في تحديد إيديولوجيا النص، لكن ذلك يبقى مقيدا في إطار القوانين السردية التي تحكم بنية الرواية، لأن استخدام ضمير المتكلم هو ثمرة احتمار جمالي واع أكثر من كونه علامة على بوح الكاتب أو اعترافه. فهو وسيلة تهدف إلى «إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق... والتعبير عن اتصال الأفكار التي تكن في أقرب موضع من الأسماء» (12).

وإذا كان «حنا منه» قد استطاع «إلى حد ما» أن ينجح في ذلك، فإن الاهتمام بالجوانب النفسية لشخصية «مفيد الوحش» يعطي انطبعا واضحا بأن الكاتب يتقمص - في بعض الأحيان - دور هذه الشخصية متجاوزا - بذلك - حياد التعامل بينه وبين السارد، فتغيب المسافة الجمالية بينهما. ويمكن الكشف عن ذلك من خلال تتبع اللوحات الوصفية لنفسية البطل التي تستغرق مساحة سردية واسعة في الرواية.

إن استخدام ضمير المتكلم في السرد الروائي يدخل في النمط الثاني لتقسيم «توماشفسكي»، وهو ما يسميه «السرد الذاتي» (13). ومن المعروف أن هذا السرد يمثل أساسا في إقصاء دور «الراوي الكلي المعرفة»، ومعنى ذلك، أن الراوي لا يمكنه إلا أن «يقصّ ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط» (14). لكن هذا الحدود الضيقة التي يتحصر فيها الراوي يمكن تجاوزها

ويظهر جلياً أنّ السارد في هذا الاستخدام يقف وراء الأحداث ناقلاً عن الشخصيات الروائية، لكنّ حضوره الفعلي يمكن أن يتجلى في تدخله المباشر، أو غير المباشر في النص، على نحو قوله :

«كان [عبدوش] يسلك سلوكاً معيياً، فقد صار زلة أحد البلطجية، واعتاد على التحشيش والقمار، ومارس كل ذرائع السّجن، هذه التي حميت نفسي منها» (ص : 80).

وإذا كان استخدام «أنا الراوي الغائب» قد يتيح للسارد إمكانية استبطان العالم الداخلي لشخصية أخرى من شخصيات الرواية، فإنّ السارد، يلجأ إلى استخدام ضمير المخاطب خاصة حين يحاور نفسه، أو يناجيها في حوار داخلي، ليكشف عن الرؤية الداخلية والنوايا الخفية. يقول السارد في نفسه :

-«تشتغل حملاً في الميناء. وماذا في ذلك؟ المهم أن تدخل الميناء، أن تعيشها من الداخل، أن تكشفها، أن تضع قدمك فيها، ويصبح وجودك في المرفأ، وفي المقهى، مشروعا، كأي واحد من المشتغلين فيه، وعندئذ، وأنت تلهي تحت جناح المعلم رضا، تتحين الفرصة، لا لتسرق، ولكن لتثبت أنّك رجل، بل أنت، عند ضرب القنا بالقنا، رجل الرجال» (ص : 182).

-«قلت في نفسي : الأسور يا مفيد، ليست كما كنت تتوقع. المعلم رضا أكرمك في السجن ويعد السجن، اعتنى بك، ساعدك في الحدود المحسوبة، ماعدا ذلك فهو معلم فرقة وأنت حمّل فيها، فكّر في هذا جيّداً، خذّه في حسابك، تعلّم كلّ يوم درساً جديداً وتخطّ إذا أردت التقدم، من هو أمامك...» (ص : 251).

ويمكن أن يتم في هذا المنظور السردية إدخال ضمير المخاطب بوصفه ممثلاً عن القارئ «إليه يوجه

وإذا تأملنا في المصانبي التي يولدها الوصف، فإنه بالإمكان القول إنّ الوصف يخلق في الرواية وقفة في سير الأحداث وتتابعها، وينقل المتلقي إلى دائرة الأحداث من خلال التّحديد المتصدي للإطار الخارجي لها، حيث يساهم في رسم الصورة العامة، بل إنه قد ينقل للقارئ أدقّ التفاصيل بدقة -بذلك- إيهاماً بواقعية الأحداث المروءة.

كلام ضمير المتكلم» (16). نقرأ في الرواية قول السارد يصف لقاءه باعجوز الميناء :

-«لم يقل تفضّل. لهجته أمرة. حاسمة، وفي عينيه الصغيرتين، اللامعتين نظرة جارحة، ومن هيكله الصغير، الضئيل، تنطق الهيبة، ومنها تعرف أنّه في العمل. وحين يكون في العمل، كما سمعت، يكون على هذه الهيئة، أمّا خارج الميناء، أو بين المعلمين، وحين يؤرّكل ويتباسط، فإنّ هيئته تكون هيئة رجل بسيط، بسيط إلى حدّ يخذعك ويُغريك» (ص : 267).

يتبين -من خلال ما سبق- أنّ «عمل الضمائر بناء يمكنه أن يتطور خلال سرد الرواية، وأن يتبادل وأن يتسهّل أو يعقد، وأن يمتدّ أو يتقلص» (17). لذلك فإنّ استخدام صيغة سردية معينة في الرواية لا يعني وجود التقيّد بها تقيّداً تاماً، بل إنّ كلّ صيغة - في حقيقتها- تفتّح على استخدامات متنوعة للضمائر

أدبيًا، حتى بات عنصرًا محوريًا في النسق الروائي، ومحركًا للنص، ووسيلة لألغنا بعض القيم الحكيمية كما أصبح للوصف سلطة ومساهمة في معرفة الأفراد، وشخص الرواية، معرفة دقيقة تتناوب بين ما هو ظاهري وباطني» (18).

ولعلّ تداخل الوصف مع بقية العناصر في حبكة النسيج الروائي هو ما قصد إليه «فلوير» حين قال عن «مدام بوفاري»: «لا يوجد في كتابي وصف منعزل، مجاني، الوصف كله يخدم شخصياتي، ويؤثر على الأحداث تأثيرًا مباشرًا أو بعيدًا، ولكل عنصر معنى أو عدة معان يمكن تحديدها» (19).

وإذا تأملنا في المعاني التي يولدها الوصف، فإنّه بالإمكان القول إنّ الوصف يخلق في الرواية وقفة في سير الأحداث وتتابعها، وينقل المتلقي إلى دائرة الأحداث من خلال التحديد المشهدي للإطار الخارجي لها، حيث يساهم في رسم الصورة العامة، بل إنه قد ينقل للقارئ أدقّ التفاصيل محققًا - بذلك - إيهامًا بواقعية الأحداث المسرودة.

وقد تغدو تلك الوقفة فسحة للتأمل تشير القارئ، وتمنحه متعة فنية يخلقها الطابع الجمالي لمفردات الوصف، فضلًا عن الدور الواضح في التنسيق الأسلوبي الذي يقوم به في البنية السردية. ويمكن أن يتجاوز الوصف في الرواية دائرة التأملات ليتحرك إلى نشاط فكري كبير، فيتداخل مع السرد مثلما هي الحال عند «بروست Proust» في روايته «بحثا عن الزمن الضائع» (20).

وقد استطاع الخطاب الروائي العربي أن يلاحق - في العقود الأخيرة - التطور النوعي للوصف الذي حققته الرواية العالمية، فقد تمكّنت الرواية العربية في نماذج كثيرة من أن تكسر التوجّه الكلاسيكي له، وتتجاوز طبيعته التزيينية، وانعزله عن الطبيعة النفسية، وأصبح الوصف - بذلك - مكونًا أساسيًا له وظائف متنوعة في بناء المتخيل الروائي، والرؤية

أخرى متعددة. وهذه التعددية - بصيغها وعلاماتها المتباينة - هي وسائل فنية تتفاعل في التشكيل الجماعي للخطاب الروائي.

إنّ الضمائر التي تكشف عنها البنية السردية في رواية «نهاية رجل شجاع» لا ي تمّ استحضارها في وعي الشخصية بوصفها موضوعا لحديثها فحسب، وإنما تشارك هي الأخرى بوظائف السرد، وتساهم بدرجات متفاوتة في القصّ حتى تتكامل الصورة في ذهن السارد بأبعادها التي لا يدركها بنفسه. كذلك تمنح العلاقة المرجعية التي يعقدها السارد مع تلك الضمائر الرواية رؤية متعددة، من شأنها أن تضيء - في حدود الممكن - الحشد الروائي، وتكسب المروي سمته الواقعية، وإن ظلت شخصية السارد هي التي توطرها، وتحكم سردها. ولا تفوتنا الإشارة هنا، إلى أنّ الألفاظ السردية التي تعامل معها «حنا مينه» في رواياته - سواء أكان ذلك في استخدامه لضمير المتكلم، أم لضمير الغائب - تحتوي على ثوابت كبرى لا يكاد يخلو منها خطاب سردي واحد في رواياته، تضافرت مع غيرها من مكونات السرد لتكون بنية متماسكة في خطابه الروائي تمثل لقواعد السرد التقليدي.

2 - جماليات الوصف

إنّ الوصف عنصر أساسي من العناصر الفنية التي تتضافر في صياغة البنية السردية للرواية، وقد أصبح يشغل حيزًا واسعًا في الفن الروائي، وتعددت وظائفه، واغتنت أبعاده. وإذا كان للوصف في الرواية الواقعية التقليدية طبيعة تفسيرية ورمزية، فإنّه بقي - في الغالب - منعزلاً عن النسق الروائي، والطبيعة النفسية للشخصيات الروائية، وتطور الأحداث. لكنّه أصبح بعد ذلك، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر «يمتلك قانونا

التي ينهض بها. وإذا كان هذا البحث يتساءل -في هذا الإطار- عن حدود الوصف وأبعاده في رواية "نهاية رجل شجاع"، فإنّه بالإمكان تبينه من مستويات عدة.

أ- وصف الشخصيات

إن روايات «حنّا مينه» في سعيها إلى مقاربة الواقع تتجهد جهدا واضحا في رصد أكبر عدد ممكن من الشخصيات. وإذا كانت التسمية أبسط أشكال التشخيص، فإنّ السارد يلجأ في الرواية - فضلا عن ذلك - إلى استخدام طرق شتى أهمها الوصف. وهذا الوصف في الرواية قد يتمظهر في نزعة كلاسيكية تقتصر على تحديد الشكل الخارجي للشخصية الموصوفة فحسب. مثل قول السارد (21) :

«كان برهوم مربع القامة، له وجه زاد عذبة على طوله وامّحت رقبته، كان رائحة مرّكب على جسمه مباشرة» (ص: 186).

أو وصفه لنفسه :

«قامة طويلة، متينة، عريضة الكتفين، ورقبة ثخينة، ورأس كبير، فوقه شعر جعدي منتفش لم يرح منذ أيام، وعينان عسلتان، واسعتان، وجهه منبسطة، تحتها أنف ضخمة وفكان ضخمان، وذقن مفلطحة، وصدر ينشق عنه قميص من شيت، لم يعرف الكي، وشعر الصدر أسود، بخلاف شعر الرأس الخرنوبي، وساعدان قويان معضلان، وزندان مفتولان، ينتهيان بكفتين أصابعهما بحجم قرن الموز، أستطيع بهما أن ألوي الحديد». (ص: 161).

وقد يعتمد السارد في وصفه إلى المزج بين المظهر الخارجي وبعض الدلالات الاجتماعية والنفسية على نحو قوله (22) :

« في الفاروسي شيء ما يجذبك إليه. وجهه

وإذا كان التّقابل بين الشخصيات والسارد في الوصف يمنح الرواية بعدا واقعيّا من خلال رسده لمظاهر الاختلاف، فإنّ التناقض الذي تمثّله شخصية السارد بين أحوالها وأفعالها يهدف - هو الآخر - إلى الإستناع بواقعيّتها من خلال الرّبط بين عالمها الداخلي والواقع الموضوعي، وإبراز المفارقة بينهما.

الأسمر، قامة المدور، جبينه العريض، رجولته، صراحته وكذلك اكترأوه بنار الميناء» (ص: 168).

«لم يكن الزرقوط موجودا، لكنّه لم يلبث أن نبق... إنّه ينسل كأفعى. جسمه جسم أفعى وحتى رأسه مثلث الشكل مثل رأسها، ويلدغ مثل لدغتها ولا يتعقّف عن شيء. نحيل، طويل، على زنده وشم أزرق، وفي عينيه زئبق، وفي عنبه سكين» (ص: 151).

كذلك كثيرا ما ينجح السارد إلى المقابلة في الوصف، كأن يقارن بينه وبين إحدى الشخصيات الأخرى. مثل قوله :

«كان والدي إبراهيم المغضوب، ويلقبونه بالمتتوف، رجلا ضخما له هيكل جمل، ورأس جدي الماعز، وله قوة بغل حقيقي، وعنه ورثت ضخامة القامة وقوة الساعد، وما عدا ذلك فأنا افترق عنه في كل شيء، في كبر الرأس وقلة

كذلك يلجأ السارد في الأوصاف التي تستحضر - في الغالب - الطبيعة الخلقية والنفسية للشخص - إلى إصاق الصفات الحيوانية (23) وهي صفات لا تمنح ثراء دلاليًا متعددًا، وإنما تتوقف أبعادها عند قراءة واحدة فحسب.

ويمكن - من خلال ما سبق - القول إن الأساليب التي انتهجها الكاتب في وصف الشخصيات - مهما تغايرت دلالاتها، وتباينت - ظلت أقرب إلى التقريرية التي تجسد الصفات بشكل مباشر بعيدا عن أسلوب الإيحاء، أو الأخطاط التي تقوم على التوليد، والاستباق، والتفكيك اللغوي.

ب - وصف الأمكنة والأشياء

إن وصف العالم الخارجي، وما يحتويه من أشياء وأماكن قد ارتبط في رواية "نهاية رجل شجاع" بنفسية الشخصية المحورية، وتبدلاتها الشعورية، ونحوك - بذلك - إلى عالم مغاير لطبيعته الفيزيائية، وأصبح دالة تكشف عن الأعماق الداخلية للشخصية، وتضيء جوانبها المعتمة، وتشرح تصرفاتها الخارجية. ويتضح ذلك في قول السارد :
- «نهضت عن الصخرة. وقفت قبالة البحر. الظلمة مثل ثوب الحزن. لماذا يكون الحزن أسود؟ لماذا يلبس الحزين أو الحزينة السواد؟ أنا لا أحب السواد. أكرهه. أحب البياض. تفتّح له نفسي... البحر الليلة كان أسود. السواد الإصبع، وسواد النصابغ» (ص: 367/366).

وقد يغدو وصف عناصر الطبيعة امتدادا لوصف الحالة النفسية التي تميزها الشخصيات الروائية. فتتحول إلى مرآة عاكسة لانفعالات الشخصية ومشاعرها. مثل قول السارد :

- «كان برهوم حزينا، كان متألما، وكان ألمه داخليا، عميقا، مترسبا في القلب، يبدو في عينيه، ويديه، وكلماته في الجو القائم، الذي انتشر وغطى

الصبر، وعدم الاستقامة، وسخافة العقل» (ص: 17).

أو قوله :

- «عبدوش... شجاع وذكي وصاحب حيلة. كان أكبر مني وكنت أقوى منه هو يعرف ذلك، لهذا لا يشاكسني. نحن من طينة واحدة، ومامضينا واحد، وأنا بحاجة إليه. أنا أقدره، أحترمه، أحترم شجاعته ووفاءه، لكنني أكره حيوته أحيانا...» (ص: 151).
ويبدو - من خلال ما ذكر من شواهد - أن الوصف الذي يقدم من منظور الشخصية الساردة يرسم - في حدود الوصف الخارجي - الموقف من الشخص الروائية. لذلك فإن الوصف لا يهدف إلى تحديد الملامح الخارجية فحسب، وإنما يشير - أيضا - إلى أن الملامح الموصوفة للشخصيات تتساق مع الدور الذي تقوم به في أحداث الرواية، ويحدد علاقتها بالشخصية المحورية. ومن ثم، فإن من الممكن استشراف بعض خطوط رؤية السارد للعالم المتخيل الذي يكونه السرد من خلال وصف الشخصيات.

وإذا كان التقابل بين الشخصيات والسارد في الوصف يمنح الرواية بعدا واقعيا من خلال رصد مظاهر الاختلاف، فإن التناقض الذي تعيشه شخصية السارد بين أقوالها وأفعالها يهدف - هو الآخر - إلى الإقناع بواقعيتها من خلال الربط بين عالمها الداخلي والواقع الموضوعي، وإبراز المقارنة بينهما.

إن استخدام الحوار الداخلي ينقل عفوية أحاسيس الشخصية المحورية، وردود بأفعالها تجاه تبدلات الواقع. ومن ثم، فإن هذه العفوية تبرز في مظاهر متباينة، أهمها التناقض الذي يصبح عنصر وصف وتقييم لها، ويعبر - في الوقت نفسه - عن المسار الثقافي لتطور أفكارها ومعانيها.

لكن تجسيد هذا التناقض في الرواية يخرج - في الغالب - عن دائرة الوصف إلى التداخل مع السرد.

ليغدو فضاء آخر، وحققا للتغيرات والتحويلات التي عاشتها الشخصية المحورية، فإن الوقوف على تلك اللوحات الوصفية، وتتبعها يصبح وقوفا على الحالة النفسية للشخصية الساردة، وإدراكها للتبدلات التي تطرأ عليها، من جهة ومغديدا للوظائف البنائية والجمالية التي تقوم بها تلك اللوحات في الرواية، من جهة أخرى.

يقول السارد :

«نمت مع الفجر. استيقظت متأخرا. شكلت ابتسامتي في موضعها. ليست نصيحة الطيب حلقا في أذني اليمنى. ليست نصيحة لبيبة حلقا في أذني اليسرى. مزقت القيم بأظفاري. فتنتحت طاقة للثور في السماء. تظاهرت بعكس ما أؤمن. رضيت أن نسعى بتبذير «أوراق فقر الحال» رضيت بالذل. المسافة بين المياد والسجن والبيت قصيرة وطويلة. خمس أعوام. خمس أوعام يوم من الدهر. أناغشت هذه اليوم. كان يوما فظيما، حياتي كلها يوم قطيع أعرف نفسي. ماذا أقول الآن؟ ومن يستمع لقولي؟ الدنيا تبدلت. الدنيا سريعة التبدل. الدنيا دولاب. أنا دولاب دار، دولاب يدور. » (ص: 272).

يمكن القول إن هذا الوصف كثيرا ما يتداخل مع السرد ليصبح وحدة متماسكة يصعب معها تبيان الحد الفاصل بينهما.

وقد يغدو الوصف تمهيدا لفضاء آخر أوسع، فيتجاوز - بذلك - حدوده الضيقة، ليرسم نوحا من الشمولية التي تخرجه من دائرته المحلية الضيقة.

يقول الراوي :

«كان البحر من حولنا بنفسجيا ساكنا يترنم بأغنيته الدائمة الحلوة، وقد نام الموج ونامت النوارس ونامت المدينة وبحارة السفينة، ولم تبق سوى الأضواء البعيدة، في الشوارع والقلاع وحوض المرفأ، وسوى رائحة البحر وقطران الماعونة،

الباخرة، ومن عليها، ومن فيها وغطى زرقة البحر ونور الشمس، هذه التي بدأت كثيبة، حزينة، كأنما تشاركنا حزنا، وصمتنا وألنا، وكأنما قرصها الكبير، المدور، المشع، ينظر إلينا، وإلى الباخرة، والماعونة، والرجل المقطوعة... » (ص: 192).

إن السارد - من خلال وصف أدق التفاصيل، يجعلنا نرى الأشياء ونحسها. وإذا كان وصف الإطار المكاني للأحداث يوم بواقعتها، فإن وصف الأشياء يمثل وظيفة دلالية تدخل بأبعادها المختلفة في تكوين رؤية النص. وقد أشار «ميشال بوتور» إلى ذلك في قوله : «إن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا «شعريا» اقتراحيا لحسب، بل دورا إيحائيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة. إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه. فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وصفا أمام ناظره الذكيور وتوبع العمل ولواحقه» (24) يقول السارد في وصف أثاث بيته:

«في البيت استلقيت على سرير عتيق، تأكل ساجه من الصدا. الفراش مهترئ، أطرافه ممزقة. الوسادة قلرة. الوكر قمي ضيق، معتم» (ص: 203).

ويبدو واضحا أن وصف هذه الأشياء يمثل دلالة رمزية تتجلى أبعادها في الكشف عن مظاهر الفقر والبؤس الاجتماعي الذي يدخل بدوره في تشكيل رؤية الواقع الاجتماعي التي تمسدها الرواية. لذلك فإن الملاحظة الجديرة بالذكر هنا، هي أن الكاتب استطاع أن يحقق ابتعادا كبيرا عن الوصف الخارجي الملل الذي ظهر في رواياته الأولى، وحتى المشاهد التي تبسو في الرواية موصوفة بحباد هي - في حقيقتها - رؤية داخلية تعكسها الشخصية، مما أضفى عليها غنى مميّزا جعلها تتجاوز بعدها الأحادي، وحضورها لفلانها.

وإذا كان المكان في الرواية يتجاوز طبيعته المحلية

وإذا كان ذلك يضيفي تماسكا على بنية الرواية، ويرفع من حدة التوتر عند المتلقي، فإن سمات «السرد اللاحق» (La narration ultérieure) - وهو إحدى التقنيات السردية المستخدمة في الرواية الكلاسيكية - يمكن أن تتجلى في الأقوال الآتية بغض النظر عن الأفعال الماضية التي توطن السرد في هذه الحالة :

- «أتسامل الآن : لماذا كنت أكره المدرسة؟» (ص: 21).

- «هكذا مع الأعوام، فهمت أنّ عدم قناعتي بموقف الناس مني قائم على أنني أرى الأمور من زوايا تختلف عن الزوايا التي يرونها منها» (ص: 38).

«ثمّ كبرت، بعد أن ذهبت إلى اللاذقية، ومارست الشقارة طويلا، صرت شاباً واخبا بالعيش بسلام» (ص: 42).

«فأبلى فيها» وصار عمري 18 عاما، عدت إلى بانيس» (ص: 46).

تؤكد هذه الأقوال أنّ السارد يقوم برواية الأحداث وهو خارج عنها. لكن ما يسترعي النظر في رواية «نهاية رجل شجاع» هو غياب التحديد الزمني للحظة السرد. اللحظة التي دفعت السارد إلى استرجاع الأحداث التي عاشها في ماضيه، وكسوت البنية السردية للرواية. إن إضاعة هذه اللحظة والكشف عن علاقاتها الزمنية والمكانية والدلالية بأحداث الرواية المسرودة يمتلك أهمية واضحة في إضفاء الطابع الواقعي على الأحداث.

فإذا عدنا إلى رواية «الباطر» - مثلا - فإنه بالإمكان التأكيد على أنّ «حتا مينه» قد نجح نجاحا فنيا كبيرا في صياغة البنية السردية للرواية التي تأتي حوارا داخليا متصلا. فالرواية تبدأ بخبر يصل «زكريا المرسلني» الشخصية المحورية عن ابنه الذي قتل صيدا، فيتوجه الى حانة حيث يستعيد أحداث حياته الماضية في عملية قتل مشابهة، وما ترتب

والأكياس الخيشية من حولي، وشيء ما يهيج الرجولة، حتى غميت لو كانت معي امرأة بعيون خضر وعنق أبيض...» (ص: 112/113).

لقد أولى «حتا مينه» - كما تبين - أهمية واضحة في روايته «نهاية رجل شجاع» بربط وصفه للمكان ومكوناته بوظائف فنية وجمايلة تتداخل في نسج الرواية، وصياغة بنيتها.

3- الزمن السردى :

بندرج المنظور السردى الذي يتخذه السارد في رواية «حتا مينه» ضمن ما يعرف بالرؤية «مع» (avec)، أو الرواية المصاحبة، حيث يكون السارد مساويا في علمه للشخصية، لا يتقدم عليها، ولا يتجاوزها، ولا يعرض علينا شرح أحداث قبل أن يهتدي إليها هو نفسه.

وهذا المنظور السردى الذي يجسّد - في جوهره - مرحلة أرقى في الكتابة الروائية يستدعي «السرد الذي يجسّد - في جوهره - مرحلة أرقى في الكتابة الروائية يستدعي «السرد المتزامن» (La narration simultanee)، أو ما يسميه الشكلايتون الروس بـ «العرض المباشر» (Exposition directe)، حيث يساير السرد - زمنيا - وقوع الأحداث، أو مع تفاوت طفيف لزمن الأحداث (25). ويتجلى التوازي بين زمني الحكاية والخطاب في رواية «نهاية رجل شجاع» من خلال السارد إلى تكوين الأحداث المسرودة وتجميعها وتشكيلها، وبعبارة أخرى، إنّ السارد من خلال إعادة خلق الأفكار والانفعالات والعواطف التي رافقته يجعل السرد متزامنا مع الأحداث. وهذا الإيهام بتزامن الأحداث وسردها يمنح القارئ شعورا - وهو بصدد قراءة الرواية - بأنه يعيش الزمن كما هو في الواقع الموضوعي الذي ترصده الرواية. بيد أنّ الأحداث - في حقيقتها - سابقة، فقد تمت قبل أن يخبر عنها السرد.

هذا الاستخدام قليلا في رواية "نهاية رجل شجاع"، فإن ذلك يعود إلى خضوع الرواية للنسق الزمني الصاعد.

إن الترتيب السردى للأحداث في الرواية يتلازم مع الترتيب الواقعي المنطقي لها، فالخكاية في الرواية هي سلسلة من الأحداث المتتابعة، تحكمها في الغالب علاقة سببية ويمكن اختصارها في المقاطع الآتية :

- قطع ذيل الحمامار - الخروج من القرية - العمل في الفرن - معركة «البريفوت».
- الدخول إلى السجن - السطو على الباخرة - العمل في الميناء - الدخول إلى السجن - العودة إلى الميناء - الدخول إلى السجن - مرض السكر - العمل في التهريب - نهاية «مفيد الوحش»

لقد استطاعت الرواية - في بعض الأحيان - أن تكسر الزمن في امتداده الأفقي بانتقالات بين الماضي والحاضر والمستقبل. لكن الطابع الغالب هو المحافظة على النسق الزمني الصاعد. فقد راعى الكاتب تتابع الأحداث متقيدا بتسلسلها الزمني، وهو النسق الزمني الذي حافظ عليه في أغلب أعماله، وكان من أبرز السمات الواقعية التي تجلّت في خطابه الروائي. وإذا كان «الزمن» في أية رواية كانت - هو زمن مزيف وعلى القارئ أن يتجاوز زمن الحياة الاعتيادي ليدخل في نظام زمني مختلف (27)، فإن الرواية في سردها للأحداث تؤكد على مظهرها الزمني من خلال الزمن اللغوي للأفعال، فضلا عن الإشارات الزمنية في السرد التي تنطوي على قيم جمالية متعددة لعل أبرزها الإيهام بواقعية السرد.

وإذا كان من الممكن التمييز بين نوعين من الزمن في الرواية : الأول هو الزمن التاريخي الذي يوطر الأحداث، وهو زمن يمتدّ من خلال الإشارات الكثيرة في الرواية (28) - من بداية الثلاثينات تقريبا

لنن المحال أن تعرض الرواية الحياة اليومية بكل تفصيلاتها الدقيقة التي تميّتها الشخصية وهي في لجونها إلى اختيار الأحداث المروعة تبعا - أيضا - إلى خلق تأثير في إيقاع حركة السرد لذلك من البساطة القول إن عرض الأحداث في الرواية لا يسير زمنيا بسرعة واحدة، وإنما هو يتباين بين أقصى سرعة يركبها السرد في استغصامه «الهدف» و«الغلاصة»، وأدناها في «الوقت» و«المشهد»

عنها. لكن موت مفيد الوحش في رواية "نهاية رجل شجاع" قد أربك عملية السرد، وأوقعه في مأزق فني أفقده بصورة مباشرة خطة السرد، والفواصل بينها وبين الأحداث المروية. وإذا كان الاسترجاع يشير إلى أن السارد يتموضع في مكان ما يؤهله لرواية الأحداث بعد فواتها، فهل يمكن أن تتجمع حياته التي سرد أحداثها بكل تفاصيلها قبل اللحظة التي قتل فيها «الرفيق زريق»؟

ومن جهة أخرى، فإن استخدام ضمير المتكلم في السرد هو النوع الأكثر قابلية لتوظيف «الاستباق» (prolepse) (26)، لأن السارد في هذا النمط يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، أو يحكي بعض الأحداث بعد انتهائها. ومعنى ذلك، أنه على علم بما وقع قبل لحظة بداية السرد وبعدها، مما يمنحه إمكانية الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص أو التسلسل الزمني. وإذا كان

أن تعرض الرواية الحياة اليومية بكل تفصيلاتها الدقيقة التي تعيشها الشخصية وهي في لجوئها إلى اختيار الأحداث المسرودة تلجأ - أيضاً - إلى خلق تغاير في إيقاع حركة السرد. لذلك من البداية القول إن عرض الأحداث في الرواية لا يسير زمنياً بسرعة واحدة، وإنما هو يتباين بين أقصى سرعة يركبها السرد في استخدامه «الحذف» و«الحلاصة»، وأدناها في «الوقف» و«المشهد».

وإذا كان الإيقاع «في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد. فيكون حراً أو منضبطاً، متعسراً أو منساباً، هادراً متوتراً أو خافتاً متعتراً في آن واحد» (31)، فإن تقنيات حركة السرد التي تدخل في تطور الأحداث، وخلق التآزم الدرامي، وتتفاعل في إضفاء طابع التماسك على البناء الفني، لا تقف عند حدود القيم الفنية فحسب، وإنما تتجاوزها إلى إكساب بعض الدلالات التي تساعد في فهم البنية العميقة للرواية، فالكتاب حين يجري الأحداث بترتو متوسلاً - مثلاً - تقنية المشهد «التقديم المرن» (32) ساعياً إلى الإلمام بوعي الشخصيات، ومستوفياً لجزيئات القضية المجسدة يهدف إلى إبراز أهميتها في السرد، ومكانتها في تكوين رؤيته.

ولعلّ الجدير بالملاحظة هنا، هو أنّ «حنا مينه» قد لجأ في روايته «نهاية رجل شجاع» إلى تقسيم ثنائي، القسم الأول «أسماك القرش» والقسم الثاني «الظهير إلى الجدار»، مغايراً بذلك طريقة الفصول المتتالية التي اتبعها في أغلب رواياته (33). وإذا كان لهذا التقسيم دلالة الواضحة - من خلال التسمية - على مرحلتين متميزتين في حياة «مفيد الوحش»، فإنه بالإمكان اللجوء إلى تقسيم رباعي تكشف عنه الرواية بشكل جلي، من شأنه أن يسهل الدراسة، ويتيح لها إمكانية الإلمام بجوانبها المختلفة لا سيما أن كل مرحلة تتميز بسمات خاصة سواء أكان ذلك على المستوى الفني، أم على مستوى أبعاد البنية العميقة للرواية.

إلى العقد السابع من هذا القرن. والثاني هو الزمن النفسي، فإنّ «الزمن الموضوعي المائل في الواقع يصبح في الرواية زمناً نفسياً. وحتى في الحالات التي يظل فيها الزمن الموضوعي المائل في الواقع زمناً موضوعياً في الرواية، فإنه يقدم على أساس أنّه الزمن الذي تشعر به الشخصيات الروائية وتحياه، فهو على ذلك زمنها الخاص» (29)، ولذلك فإنّ مداه يتسع ويضيق وفق الأحاسيس الذاتية التي تعيشها الشخصية الروائية، وهذا التوهج الداخلي لما يضطرم في نفسية الشخصية المحورية في الرواية من شأنه أن يؤثر في إيقاع حركة السرد.

لعلّ كل ما تقدم يؤكد أنّ استخدام «حنا مينه» للزمن في رواية «نهاية رجل شجاع» يأتي دليلاً واضحاً على تحرك أعماله الروائية في حدود الامكانية التي تتيحها الرواية الواقعية الكلاسيكية.

4- الإيقاع :

إنّ أهمية الأحداث في حياة الشخصية المحورية التي ترصدها الرواية تخلق تراتباً تفاضلياً في أهمية الزمن التي ترتسم أبعادها في التداخل بين تقنيات حركة السرد التي تتوسلها البنية السردية للرواية. وإذا كانت قدرة الروائي تكمن في أن يجعل الأشياء مثيرة للإهتمام، فيرتفع بها من مستواها العادي واليومي إلى المستوى الروحي، فإنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة. ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النصّ التي يظهرها فحسب بل هي إلى ذلك... أكثر تشويقاً من الحوادث الحقيقية (30)، ويبدو أنّ هذه الخاصية تبني أساساً على إيقاع حركة السرد في الرواية التي تعتمد إلى إبراز حلقات محدّدة تتداخل فيها بينها لترسم فضاء التخيل في البنية السردية، فمن المحال

5- اللغة :

يتيح الاتكاء على ضمير المتكلم في السرد الروائي للكاتب إمكانية رسم مناخ من الصدق والألفة، وتحقيق درجة عالية من التأثير. كما يتيح له - أيضا إمكانية الولوج إلى داخل الشخصية الروائية، والتعرف إلى نفسيّتها، وتشكلات عالمها الداخلي، وهو ما يجعل منها شخصية حية، ويسببها بعدها الاجتماعي، من خلال استيفائها للأبعاد النفسية. لكن هذا المنظور السردى له مزالق كثيرة، قد يؤدي الوقوع فيها إلى فقدان العمل الروائي قيمته الفنية. فولوج عالم الذات الفردية قد يدفع بالرواية إلى السقوط في متاهة الغموض والإيهام، أو يحصر الشخصية الروائية في زاوية معينة يحاطها ابراز الانحراف النفسي والفكري الذي تعانيه، أو يحمل الكاتب إلى المبالغة الدعائية لمنااة الشخّطية الروائية، وتجميلها ما لا تنطق به، فتصبح معرّة عن آرائه، وتفقد وجودها بوصفها شخصية مستقلة، وتتحوّل إلى تجريد ذهني يصعب معه إمكانية تعبيرها عن الواقع الاجتماعي بأسلوب يمنح الرواية قيمتها الفنية.

إن كلّ هذه الأمور - في جوهرها - تثير قضية الحقيقة أو الصدق في الأدب. وإذا كان من الممكن أن تثار هذه القضية في الرواية عامة، بغض النظر عن الصيغة التي يتخذها السارد في تقديمه للأحداث، فإنها تبدو قضية ملحة في الرواية التي يتخذ ساردها لسان ضمير المتكلم. ومرد ذلك، قد يعود إلى غياب الحدّ الفاصل بين السارد والكاتب، والاختفاء من الخلط بين الذات والموضوع.

ويمكن القول إن الحقيقة في الأدب - بعيدا عن معناها العادي - ليست التقريرية التي يحتويها الأثر كما يقول «زولا»، ولا النظريات كما هو الشأن في رواية «الحرب والسلام» وما تحتويه من آراء في

التاريخ والحرية والحب والسلطة، وإنما القضية هي ما إذا كانت الأفكار «مطابقة ذاتيا على الشخص كما يجري تقديمه وعرضه. وتقاس [الحقيقة] ضمن نطاق الأثر الأدنى نفسه. ويمكننا القول إن هذه شخصية «صادقة» أو هذا يصدق على الانفعالات والأفعال التي تنسب إلى الحياة الإنسانية كما يصفها المؤلف، حتى إنه ليمكننا القول إننا «نفهم» ما يفعله شخص ما ويشعر به ويفكر فيه، ولماذا يتصرف ويفكر هكذا، أو أننا نملك بصيرة نافذة إلى التركيب العليّ للعقد لعقله وانفعالاته» (34).

وإذا كان من الممكن - في إطار البحث عن تجليات مظاهر الصدق في رواية «نهاية رجل شجاع» - التماؤل عن مصداقية الشاعر الموصوفة، هل هي - فعلا مشاعر الشخصية المحورية كما يجري تقديمها وفق الحكاية التي تقوم عليها الرواية؟ فإنه بالإمكان - أيضا التأكيد على أن ذلك يمكن أن يتجلى في الرواية في مظاهر مختلفة، ينكشف أوضح أشكالها في المستوى اللغوي انطلاقا من أن اللغة تدلّ على نوعية التفكير، وتفصح عن ثقافة المتكلم ودرجة وعيه.

ويبدو أن «حنا منه» قد استطاع - إلى حد كبير - استغلال ذلك، فقد جاءت اللغة دالة على المستوى النفسي والاجتماعي للشخصية المحورية لتشي بوضعيتها وحدود وعيها. ومن الممكن رصد ذلك في الصور والتشبيهات التي يستخدمها «مفيد الوحش» بشكل متواتر سواء أكان ذلك في الحديث عن نفسه :

- «كنت حمارا أحسن ولا أعرف التعبير عن إحساسي» (ص: 39).

- «كان لقب الوحش قد ركبني كما يركب الفلاح الحمار» (ص: 41).

- «قابع في وكري مثل ثعلب، خائف مثل أرنب». (ص: 274).

أم في وصفه بقية شخصيات الرواية :

- «تعتبر حليش، تنفّس، صار مثل الذئك الرومي» (ص: 101).

- «عبدوش.. تيس، الله خلقه تيسا، فماذا أفعل، غير الانتفاع به للمناطقة» (ص: 151) ويمكن ملاحظة ذلك - أيضا - في الاعتماد عن الخوض في المسائل الفلسفية، أو في فهم الشخصية المحورية لظواهر الواقع الاجتماعي، وهو ما سيتضح في الحديث عن أحداث الرواية.

استطاعت - من جهة أخرى - لغة الاستبطان الداخلي التي تتوسلها الرواية في مقاطع كثيرة أن تحوّل الجفاف الذي تصنعه اللغة التقريرية المشدودة إلى الوصف الخارجي إلى رواء شعري فرضه التعبير عن الوهج الداخلي المتدفق والرؤى الباطنية. لكن هذه اللغة لا ترقى إلى المستوى الذي حققه الكاتب في روايته «الياطر».

وقد يعود ذلك إلى أن «نهاية رجل شجاع» ترصد في حكايتها - التي تتناسب في سبالة الحياة ببساطتها وتعقدها - عالما كاملا يتحدث - في جوهره - الذات الفردية للسارد، فالرواية لم تقف عند طابع الاعترافات أو المشاعر أو التأملات، ولم تتحوّل إلى فيض تلفائني من الأفكار والأحلام، وإنما هي تتجاوز كل ذلك إلى دلالات واسعة من خلال نفاذها إلى تصوير الفئات الاجتماعية، وقدرتها على الخروج من بوتقة الذات إلى المجتمع بأسره. وكل ذلك من بنية الجملة السردية، ومن ثم، ترك أثره الواضح في لغة الرواية. لكن هذا لا يعني - بالضرورة - أن لغة الرواية تخلو من الشوائب مثل استخدام الصيغ التقليدية المعروفة، واحتواء السرد الروائي بعض الكلمات العامية، والركون - في بعض الأحيان - إلى «البلغة الشكّلية» (35)، حيث تتحوّل لغة السرد إلى غاية في ذاتها.

يقول «جان فريفل»: «إن لغة الأثر الأدبي

وأسلوبه وتركيبه، وطابعه الجمالي تحدّد بضمونه، أي بالتصوّر الذي يكونه الفنان لنفسه عن الواقع بالتجربة التي يمتلكها، والأيديولوجيا التي يعبر عنها» (36). ويبدو جليا أن المرجعيّات الأساسية التي كوّنّت الخطاب الروائي عند «حنّا مينه» قد ساهمت في تحديد المستويات اللغوية في رواياته. فاقتراب الكاتب من الفئات الشعبية، وتمحور خطابه الروائي حول رصد واقعها، وارتكابه إلى الرؤية المعرفية التي وجّهت فهمه وتصوّره للواقع جعل لغته الروائية تقترب بدورها من لغة الحياة اليومية.

6- الحوار:

إن إحدى الخصائص الفنية والجمالية التي يهدف إليها استخدام الحوار في السرد الروائي هي اكساب المرويّ «طابعا واقعيا»، فالحوار - كما يقول «اندرية مارو» - عند كل رواي عظيم هو الوسيلة الرئيسية للتأثير في القارئ، هو الإمكانية المتاحة لجعل المشهد «ملموسا».. (37). لكن ذلك يستوجب مقدرة فنية عالية تدفع الكاتب إلى استخدام الممكن التعبيري بجميع مستوياته بغية إقناع المتلقي، وتجنّب الحوار - في الوقت نفسه - السقوط في مشاهات تخلخل التماسك الفني لبنية الرواية، وتفسح عن سطحية الفهم الروائي عند الكاتب.

إن الكاتب حين يعيش التجربة الإنسانية في الواقع الذي يرصده عمله الأدبي، ويكون واحدا من شخصياته الأصلية، ويتحرك من خلال حركتهم العامة، ويشارك بوصفه واحدا منهم في مشكلاتهم، ويعاني التجربة الذاتية في أعماقها، يتمكن من أن يرى الواقع الاجتماعي من الداخل، ومن ثم، تأتي اللغة المستخدمة في الحوار حاملة لتبضّات الواقع الصادق.

وإذا كان «كلّ تعبير عامي في الأحياء الشعبية

الأصلية له وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة» (38)، فإن الحوار في الرواية يمكن أن يحقق الدلالة المرجوة من استخدامه إذا أوحى بالحياة اليومية، وابتعد عن الوقوع في الأسلية، أو السقوط في الصبغة الأفلاطونية التي تعتمد على سؤال وجواب، وتكشف عن الرسم المسبق للغاية للمرجوة من استخدامه.

إن أعمال «حنّا مينه» الأخيرة تميّزت باستخدام الحوار بشكل مكثف، فهو يحتلّ حيزاً واسعاً في البنى السردية في رواياته. ولر نظرنا في هذا المستوى السردى في رواية «نهاية رجل شجاع» لأمكننا القول إن الكاتب قد استطاع أن يقدم في روايته حواراً عامياً يفصح عن مستوى الشخصية ويحدّد طبيعتها من جهة، ويقنع المتلقي من جهة أخرى بأنّه حوار حقيقي لا زيف فيه. لكن إذا كان ذلك ممكناً أن يشمل نسبة كبيرة من المقاطع الحوارية في الرواية، فإنّ بعضها يفصح عن تدخّل الكاتب المباشر.

ويظهر جلياً أنّ الحوار الذي أضفى طابعاً واقعياً على السرد والأحداث في الرواية يقوم بوظائف متعدّدة، فقد يلتحم بالسرد في علاقة عضوية تتفاعل في بناء الرواية من خيالات المساهمة في تطوير الحدث، وتقوية العنصر الدرامي ليكشف عن مظاهر التبدّل في وعي الشخصية المحورية والتغيّر الذي لحقه خلال مسار حياته.

وقد يتحوّل الحوار - في كشفه عن طبيعة الشخصية، وإفصاحه عن مستواها ومواقفها - إلى وسيلة من الوسائل الأساسية في الرواية التي تقوم بوظيفة رسم الشخصية الروائية، وأداة أكثر ملاءمة للوقوف على الفروق الدقيقة بين الشخصيات. ويتصحّح - بذلك - استغلال تقنية الحوار للتمييز بين

ويظهر جلياً أنّ «حنّا مينه» في لجسونه إلى استخدام العامية في الحوار يحاول أن يعبر عن البيئة المحلية، ويحاكي الحديث العادي أو اليومي، بل إن ذلك حمله إلى محاولة التقيّد - غالباً بلهجة معينة تعرف بها المدن الساحلية في سورية، الفضاء المكاني الذي تتخذ رواياته - في الغالب - إطاراً لأحداثها.

الشخصيات - ويهدى تناسبها لمقول القول الصادر عنها في جميع مستوياتها.

إن الحوار في رواية «نهاية رجل شجاع» يقوم - في جانب كبير منه - على الفصحى لكن الكلمات - في نظامها وتقديمها وتاخيرها - تبدو أقرب إلى العامية (39). وهذه الكلمات التي قد تكون في ظاهرها بسيطة، تكشف عن الأعماق النفسية، وتحمل شحنة شعورية دالة عن الحياة الاجتماعية للشخصية المتكلمة. ويظهر جلياً أنّ «حنّا مينه» في لجوئه إلى استخدام العامية في الحوار يحاول أن يعبر عن البيئة المحلية، ويحاكي الحديث العادي أو اليومي، بل إن ذلك حمله إلى محاولة التقيّد - غالباً بلهجة معينة تعرف بها المدن الساحلية في سورية، الفضاء المكاني الذي تتخذ رواياته - في الغالب - إطاراً لأحداثها.

وإذا كان الحوار يفصح عن العالم الداخلي للشخصية الروائية، كاشفاً عن طبيعتها ومستواها

واضح، لأنه بعيد كل البعد عن أن يكون صادرا عن «مفيد الوحش» في الفترة الزمنية التي يرصدها. ومعنى ذلك، أنه لا ينسجم والمستوى العقلي للشخصية المتكلمة، ولا يتناسب قدراتها. وإذا كانت غاية هذا الحوار إبراز طبيعة «مفيد الوحش» وعلاقته بالمعلم، فإنه لا يمتلك مصداقيته الواقعية. وقد يعود ذلك - بالدرجة الأولى - إلى محاولة الكاتب قسر الحديث وفق رؤية مسبقة غابتها كشف إحدى السمات الأساسية التي ميّزت الشخصية المحورية في السرد، وقد يعود - أيضا - إلى طبيعة الرؤية المعرفية التي أضفت طابعا أحاديا على الخطاب الأيديولوجي في أعمال الكاتب وجعلت الحوار الروائي - أحيانا يعاني من الإسقاط والافتعال.

العقلي، ووضعها الاجتماعي، فإنه يفقد أهميته حين يستعير قوالب جاهزة لأشكال وحكم اجتماعية وسياسية من الواقع، ويأتي مباشرة سطحيًا لا يخلو من تدخل الكاتب المباشر.

ويمكن القول إن «حنّا مينه» الذي استطاع في انكائه الواضح على الحوار في الرواية أن يكشف المستوى النفسي والاجتماعي للشخصيات الروائية في السرد، وينفذ بالحوار العامي إلى أعماق الشعور بالوقوف الدرامي، لم ينجح - في بعض الأحيان - في تجنب الأسلية، والحديث بأسلوبه على لسان شخصياته (40). فالحوار الذي يسوقه السارد في محاولة منه لرسم حدود العلاقة التي ربطته بمعلم المدرسة (41) يمثل أحد المقاطع التي تكشف عن افتعال

الهوامش

- 1- حنّا مينه. هواجس في التجربة الروائية. دار الآداب، بيروت 1982 ص 4344/
- 2- ينظر: المرجع السابق ص 90
- 3- مكارم الغمري. الرواية الروسية في القرن التاسع عشر. عالم المعرفة. الكويت ص 12
- 4- رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد براءة. الرباط 1985. ص 57
- 5- ينظر: G.Genette: Figures III.E.Seuil: Paris 1972P P 203-206
- 6- G.Genette.op.cit. P252
- * استخدم حنّا مينه المنظور السردى نفسه في رواياته الشمس في يوم غائم، والياطر، وبقايا صور، والمستنقع، والقفاف، والولاعة، وفوق الجبل وتحت الثلج.
- 7- ينظر: G.Genette op.cit.P252 وعد الله إبراهيم. السردية العربية. المركز الثقافي العربي بيروت 1992 ص 15
- ** الطبعة المعتمدة في هذا المقال الطبعة الثانية. دار الآداب. بيروت 1992.
- 8- ينظر: G.Genette.op.cit.P204
- 9- ينظر: G.Genette.op.cit. Remarque2 P.214

- 10- ميشال بوتور: يعوث في الرواية الحديثة. ترجمة فريد انطونيوس. بيروت 1986 ص 63.
- 11- م. أنبريس تاريخ الرواية الحديثة ترجمة: جورج سالم. بيروت 1982 ص 7
- 12- دينة ويليك وأوسن واين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبيح. دمشق 1972 ص 193.
- 13- T.Todorov, et, O.Ducrot. Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage E Seuil, Paris, 1972 P412-13
- 14- ميشال بوتور: نفسه ص 68
- 15- ينظر: موييس أبو ناصر الأكسية والتقد الأدبي. دار النهار للنشر- بيروت 1979
- 16- ميشال بوتور. نفسه. ص 105
- 17- ميشال بوتور. نفسه. ص 76
- 18- شبيب حليفي مكونات السرد الناطقي: مجلة فصول القاهرة، 1، 12، 1993 ص 78
- 19- سامية سعيد التحليل النيو للسرد: مجلة أنلام. بغداد. العدد 3. 1978 ص 7.
- 20- ينظر. G Genette. op.cit.P.138
- 21- يمكن متابعة ذلك في الرواية. ص 30. 50. 346. 400.
- 22- يمكن متابعة ذلك في الرواية. ص 15. 77. 44/43. 232
- 23- ينظر الرواية. ص 39. 41. 45. 48. 60. 63. 115
- 24- ميشال بوتور نفسه ص 33.
- 25- ينظر عد لمالي بوطيت «شكالية النص في النص السري» مجلة فصول القاهرة 12 1 1993 ص 131/132
- 26- G Genette. op.cit.P:105
- 27- مرة أحاملك «الغرام والكثافة القصصية في الرواية الحديثة» مجلة فصول القاهرة 12 1 1993 ص 45، العدد 44/45
- 28- ينظر الرواية ص 7. 46. 70. 75. 90. 93. 96. 99. 236
- 29- خلدون الشعمة. المنهج والمصطلح. مشورات اتحاد الكتاب العربي. دمشق 1979. ص 97
- 30- ميشال بوتور. نفسه. ص 8.
- 31- محمد يوسف نجم. فن القصة. بيروت للطباعة. 1956 ص 88
- 32- ينظر: سعيد يقطين «الأنماط السردية عند جاب لينتفلت» مجلة علامات في النقد الأدبي. النادي الأدبي الثقافي بجدة. الجزء الثاني. المجلد الأول 1991 ص 127
- 33- باستثناء رواية الباطر التي تأتي عبارة عن فصل واحد. ورواية مأساة ديتريو المقسمة الى خمسة أصوات وكذلك الرحيل قبل الغروب والنجوم حاكم القمر.
- 34- هانز ميرحرف الزمن في الأدب. ترجمة أسعد زرق. القاهرة 1972 ص 135.
- 35- حول المصطلح ينظر. عبد المحسن طه بدر الرؤية والأداة. القاهرة 1978 ص 116-117
- 36- جورج بليخانوف. الفن والتصور المادي للتاريخ. ترجمة. جورج طرابيشي بيروت 1977 ص 41.
- 37- ماسكل بلوك وهرمان سالمر. الرؤيا الإبداعية. ترجمة أسعد حليم. القاهرة 1966 ص 222-223
- 38- فؤاد المرعي. في تاريخ الأدب الحديث. حلب 1982 ص 308.
- 39- ينظر: الرواية ص 22-29. 33-37. 64-66. 152-159. . .
- 40- ينظر الرواية ص 282/283-287. 289.

التحدي الثقافي للمعرفة العلمية

تأليف: د. نشاو. ك. ددشنجي
ترجمة: محمود الذواذي

ولا يعني هذا أننا لم نحاول إصلاح تدريس العلم في المدارس والكلية كما أن هذا لا يعني أن وسائل الإعلام لم تثر برامج لها علاقة بالعلم والتكنولوجيا، ولا يعني هذا أيضاً أن العلماء يتحاشون كتلة الملفات والكتب لعامة الناس. فقد وقع استعمال كل هذه الطرق وبمراحل استعمالها ومع ذلك فمجتمعا الذي يفرق بين فئات ينف من القضايا مثل السياسة واللون/ العرق واللغة والدين وأشياء أخرى، يجد نفسه أيضاً مقبلاً على نفسه حراً قضية الثقافة العلمية

فمن جهة، يميل معظم الناس إلى احترام العلم بسبب تطبيقاته الناجحة تقريباً في كل مجال من مجالات النشاط البشري. قد يبدو الحاسوب "صندوقاً أسود" لمعظمنا، ولكنه يستطيع القيام بأشياء ساحرة. فبرامج استكشاف الفضاء الناجحة عموماً تبث فينا الرهبة وتتحدى القدرة على الحصول على صور من المخ وأجزاء أخرى من الجسم بدون قطع أي منها. الاعتقاد السائد بين سواد الشعب أن قائمة الإنجازات العلمية طويلة في هذا المصمار ومن جهة أخرى، فبينما يقال أن العلم هو سبيل مساعدتنا على فهم العالم الطبيعي، فإن علوم الرياضيات المتقدمة والكتابات التقنية المعقدة التي يستعملها العلماء تجعل الكثير من هذه المعرفة بعيدة عن فهم عامة الناس. وهكذا، فبينما تعتمد أكثر فأكثر على الآلات (المكثات) المعقدة للمساعدة على مجريات حياتنا اليومية، فإننا نجد أنفسنا بعيدين عن فهم عملها الداخلي.

تتد أيضاً الهوة الفاصلة بين العلماء وغير العلماء إلى عالم الفكر، فقد عبر س. ب. سنو C. P. Snow عن هذا الوضع عندما لفت النظر إلى ما سماه بشكل "الثقافتين": ثقافة العلوم الانسانية والاجتماعية وثقافة العلوم الطبيعية، ففي محاضرة له في جامعة كامبريدج عام 1959 قال سنو. "شعرت أنني كنت أقتل بين مجموعتين متشابهتين في الذكاء ومتجانستين في الجنس / العرق وغير مختلفتين

يخوض العلماء ونقاد العلم معركة حاسمة حول

ما إذا كان العلم رصيداً لصحيفة موضوعية أو هو بني ذاتية متأثرة باعتقادات وقيم اجتماعية سائدة.

يمكنه أن تلوم النظام التربوي أو وسائل الإعلام أو العلماء والمهندسين. أو ربما يعود الأمر إلى مجرد قصورنا الشخصي. ومهما كانت الأسباب وتشابك أنواعها فهناك واقع غير مريح يجب علينا مواجهته عند التعامل مع عالم العلم: هناك فجوة كبيرة تفصل بين العلماء والناس العاديين. فتجري بين الطرفين مياه عكرة من سوء التفاهم وسوء التواصل.

تحدي ما بعد الحداثة

ماذا يعني مصطلح ما بعد الحداثة Postmodernism؟ لقد استعمل هذا المصطلح في مجموعة من التخصصات بما فيها الفن والأدب وعلوم التاريخ والاجتماع والسياسة وكذلك الفلسفة. ومن ثم فتمتع هذا المصطلح ليس بالأمر السهل. فربما يمكن القول إن مصطلح ما بعد الحداثة ليس مجموعة من الأفكار ولكنه منهج أو طريقة تفكير. ففي ميدان دراسات العلم يتحدى تشكك ما وراء الحداثة في شكله المتطرف الرؤية التي تقول بأن العلم يعطينا معرفة موضوعية حول الواقع صالحة للتعميم على مستوى عالمي. وتذهب هذه الرؤية أبعد من ذلك فتشير إلى أن العمل العلمي يمثل قوة جائرة ومستبدة. وزيادة على ذلك فهي تبني موقفا يرى أن كل المعرفة هي نتيجة لتفاعلات اجتماعية متأثرة بشدائد التاريخ والتحيزات الاجتماعية. فهي إذن صالحة فقط لظروف وقتية ومحلية. لقد أصبح هذا الشكل من التحليل المابعد الحداثي العمود الفقري النظري لنشاط الجناح اليساري. لقد أثارت هذه الفكرة الجدل للعلم غضب عدد من العلماء بما فيهم هؤلاء السوفييتي المصطفون مع قضايا الجناح اليساري. وكرد فعل على التناقصين المتمين لما بعد الحداثة كان عالم الفيزياء آلن سوكال Alan Sokal، الذي يرى نفسه كيساري، مدفوعا للقيام بخدعته التي أصبحت الآن مشهورة والتي سماها "تجربة" مستمتعا منطقا خاطئا وبراعة لغوية، كتب سوكال محاكاة تهكمية بعنوان: انتهاك الحدود: نحو تأويل محوّل للجاذبية الكمية :

(Transgressing the Boundaries Towards Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity) تربط مع تمساير ذات صدى Hermeneutics of Quantum Gravity رفيع لكن بدون معنى وذلك لجعل الادعاء الكاذب والمتمثل في أن نظرية الجاذبية الكمية (التأملية) تساند الايديولوجيا السياسية اليسارية. احتوى مقاله على تصريحات مثيرة مناديا، مثلا، بأن الاعتقاد في عالم موضوعي خارجي هو انعكاس لهيمنة ما بعد عصر التنوير في أوروبا ووصفا الواقع المادي على أنه "حصيلة اجتماعية لغوية" ولإبلاغ أصالة مقرته دعم قصته بأقوال عديدة ودقيقة للعلماء ومفكري ما بعد الحداثة ورواد الحركة النسوانية وغيرهم. بحث سوكال بعد ذلك بمقالته لنشرها بمجلة Social

كثيرا في الاصل الاجتماعي، ولهما نفس الدخول تقريبا، لكن لا يكاد يكون لهما أي تواصل على الإطلاق.

ومع ذلك، فبعد مرور كل هذه السنوات فإن التباين بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قد تفاقم أكثر بسبب تحديات أساسية لوجهة النظر السائدة والقائلة بأن المعرفة العلمية هي معرفة موضوعية، عقلية لا تتأثر بالمتاح الاجتماعي السائد ومن ثم فهي وصف "حقيقي" (أو تقريبا حقيقي) للواقع. ومن المقارقات الداعية للسخرية أن التحديتات آتية من عدد من الأساتذة الجامعيين الذين يرغبون في تحسين فهم عامة الناس للعلم والطريقة التي ينتج بها العلم ويعبر بها عنه. ومن بين نقاد العلم اليوم يوجد عدد من علماء الاجتماع والمؤرخين وفلاسفة العلوم.

تتكون دائرة من النقاد من أساتذة جامعيين اصبحوا يعرفون بمفكري "ما بعد الحداثة". وتتنوع مجموعة ثانية بم يعرف "بالبرنامج القوي" في علم الاجتماع للمعرفة العلمية الذي بدأ في جامعة ايدن بورج Edinburg. ينطبق مصطلح البنائين الاجتماعيين social constructivists على المجموعتين. إذ أنهما ينظران إلى المعرفة العلمية كشبكة لمجموعة اجتماعية (علماء العلوم الطبيعية) متأثرة بعوامل اجتماعية. لقد أتت انتقادات انشائية للعلم من عديد المجموعات المتنوعة (وليس كلها) أمثال الحركات النسوانية Feminists والعرقية والبشرية وحركة حقوق الحيوانات وغيرها.

وكرد فعل للهجمات الواردة من هذه الاتهامات المتنوعة قام عالم البيولوجيا بول جروس Paul Gross وعالم الرياضيات نورمن لافنت Norman Levitt بتأليف كتاب : الخرافة العليا : اليسار الأكاديمي ونزاعته مع العلم : Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science (1994) ولاسياب متشابهة نظمت أكاديمية نيويورك للعلوم ندوة في عام 1995 ونشرت البحوث المقدمة فيها في كتاب بعنوان الهروب من العلم والعقل: The Flight from Science and Reason (1996) تحت إشراف جروس ولافنت ومشاركتن لويس Martin Lewis. وبالإضافة إلى ذلك، فإن النقاشات بين الأطراف المتخالفة وقع نشرها على صفحات المجلات العلمية الرائدة وعلى الانترنت. فالقضايا عديدة ومعقدة. فعدنا نتعرض لبعض العناصر الرئيسية لهذه الخصومات.

المعتقدات بمبدأ التماثل. وهو المبدأ الذي يقبض العلماء أكثر من غيره. وتبعاً لهذا المبدأ فإن تحليل الحقيقة والخطأ في التفسيرات العلمية يجب أن يتبع مناهج مشابهة. فالمرء لا يستطيع أن ينسب سبباً عقلانياً بحثاً لاعتقاد "حقيقي" (نظرية مقبولة) وسبباً سوسولوجياً إلى اعتقاد "خاطي" (مرفوض) إذ أن حقيقة أو خطأ التفسير ربما تصبح واضحة بإدراك طبيعة الحادثة بعد وقوعها فقط.

أما بالنسبة لدعاة علم اجتماع المعرفة العلمية فإن مبدأ التماثل يدل أنهم لا ينحازون إلى أي طرف عند تحليلهم للمحركات الاجتماعية للجدالات في العلم. ولكن بالنسبة للكثير من العلماء فإن مبدأ التماثل يفيد بأن علماء الاجتماع يرون أن المعرفة العلمية ما هي إلا نسق عقلاني وكأنه لا يقع تقييم حكم عقلي وتحقق ميداني (أمبيرقي) في اختيار ما يتبين أمراً حقيقياً.

وكرد فعل على ذلك يعلن أعضاء مدرسة ايدنبورغ بأنهم يهتمون فعلاً بصحة المنهج العلمي، ولكن تتمثل رغبتهم في استعمال هذا المنهج في تحليل العلم نفسه. فبالنسبة إليهم يشك تحليل النتائج الاجتماعية إلى الطريقة التي بها يتم اكتشاف الحقيقة.

ففي مقابلة أثيرية في مجلة Nature (22 مايو 1997) يلاحظ شاين Shapan بأن موقف مدرسة ايدنبورغ ليس موقفاً ضد العلم ولكن ضد الفلسفة العقلانية. وبعبارة أخرى، فهم ينتقدون المفهوم الذي يقول بأن العلم يقع (أو وقع) تطبيقه وذلك باتباع مجموعة من القواعد كما تشرح ذلك الفلسفة العقلانية للعلوم التي حدّد معاملها كارل بوبر Karl Popper وأمر لكتوس Imre Lakatos، أن أخطر نسخة للبرنامج القوي الذي يبين كيف يستعمل علم اجتماع المعرفة العلمية من طرف المدافعين عنه يمكن اكتشافه في كتاب: المعرفة: تحليل سوسولوجي (1996) : Scientific Knowledge: A Sociological Analysis الذي ألفه بارنس Barnes وبلور Bloor وجون هنري.

النقد النسواني

تعرض العلم أيضاً إلى هجوم من طرف مجموعة من النساء اللاتي ينادين بالمساواة بين الرجل والمرأة. يرى هذا الفريق من النساء أن هذا العلم متحيز للحضارة الأوروبية ولعالم الذكور. وهو وضع يحتاج إلى اجتلاذه من جذوره.

Text التي هي مجلة رائدة بالنسبة للرفع من شأن الرؤى السياسية الثورية الموالية للثقافة الذي يتناهى منظور ما بعد الحداثة. نشر المقال في هذه المجلة في عدد ربيع/ صيف 1996 في ملف خاص بعنوان "حروب العلم". وبعد وقت قصير من ذلك قام سوكال بعرض خدعته في مجلة أخرى: Linga Franca. وفي شرحه لمغزى "تجربته"، قال إنه كان مشغولاً بتردي المستويات الفكرية" في بعض دوائر التخصصات الإنسانية بالجامعات الأمريكية". ومن ثم يريد القيام باختصار فماداً يستطيع استنتاجه من الخدعة؟ فالوقوف المعتدل يعتبر أن مجموعة صغيرة من رؤساء التحرير اهتمت مسؤوليتها إزاء: (أ) القيام بطلب المؤلف لتوضيح نصه الغامض (وب) إرسال النص إلى عالم محايد للإطلاع عليه وتقييمه. لكن عواقب هذه المرحّة ذهبت أبعد من ذلك. فقد ادعى فريق كتاب منظور ما بعد الحداثة بأنهم أساء فهمهم من طرف العلماء. فعلى سبيل المثال، كتب ستاني أروينز Stanley Aronowitz، وهو رئيس تحرير سابق لمجلة Social Text، في مجلة Dissent (شباط 1997) أنه وزملاؤه لم يشكروا أبداً في وجود عالم محايد طبيعي ولقد تم تساهلوا حول إمكانية أن تكون معرفتنا غير المعرفة غير متوازنة بسوابق اجتماعية وثقافية". ورغم ذلك فإن نشر المحاكاة التهامية غير الطرفية أعطى مصداقية إلى ادعاء العلماء بأن هذا المثال يشير إلى أن نقاد العلم (البعض منهم على الأقل) لا يفهمون العلم ولاهم يطبقون مقاييس فكرية صارمة.

البرنامج القوي

فحتى السبعينات من هذا القرن اعتقد علماء الاجتماع عموماً أن العوامل الاجتماعية تلعب دوراً حاسماً في تشكيل المعرفة العلمية. أي أنها تؤثر فقط في وجهات النظر غير القانونية. درس علماء الاجتماع حياة العلماء وكتبهم لم يحلوا العلم نفسه. وبمصطلح اليوم، كان ذلك "برنامجاً ضئيلاً". ولكن مع منتصف السبعينات قام الفيلسوف ديفيد بلور David Bloor وعالم الاجتماع باري بارنس Barry Barnes والمؤرخ ستيفن شاين Steven Shapin بطرح منهج كاسح جديد في علم اجتماع المعرفة العلمية. وبفعلهم هذا مددوا في نطاق علم الاجتماع ليصبح يشمل تحليل الكيفية التي يتم بها إنتاج المعرفة العلمية. يتصف البرنامج القوي بأربعة معتقدات. يعرف ثالث هذه

الاكتشاف بسرعة إلى تكوين رصيد بحث كبير أصبح مرجعا معرفيا. وبينما ينسب الاستعارات الذكورية إلى مؤلفات الحركة النسائية وليس إلى النصوص العلمية، يقول جروس بأنه بغض النظر عن الاستعارات التي ربما كان قد استعملها الناس، فإن "بيولوجيا نمو الكائنات البشرية لا تعتمد على تلك الاستعارات".

هل هناك أرضية مشتركة؟

ففي مقدمته لكتاب الهروب من العلم والمقل: The Flight From Science and Reason يؤكد جروس بأن بعض الأساتذة وآخرين في برامج "دراسات العلم" ينظرون بوقار إلى "أكبر التوجهات الاعتقالية". ومن جهة أخرى، يستعمل أيضا دافيد أدج David Edge، رئيس تحرير مجلة Social Studies of Science، لغة قوية على الانترنت Internetti (الإمبراطورية ترد الفعل) في وصفه للعلماء في "متملكي حروب العلم" بأنهم يتصرفون بطريقة متكبرة وحازمة الاعتقاد ومهيمنة.

إنّ الخلق لهذه الاتهامات يبدو أنها تشير إلى بأس في وجود أرضية مشتركة بين العلماء وهؤلاء الباحثين في دراسات العلم. ولكن المصباح المطروحة واضدادها تدفع البعض على الأقل من المتخصصين لكي يقيموها من جديد ويبينوها بأكثر وضوح، لقد أكد أعضاء مدرسة ادنبرج، على الخصوص، بأنهم ليسوا ضد العلم ولا يقولون بأن النظريات العلمية هي مجرد حصيلات (بناءات) اجتماعية. وفي المقابل، يعترف العلماء بأن التأثيرات الاجتماعية تلعب دورا في النشاط العلمي، فلا يشتمل البحث العلمي، على سبيل المثال، العمل التجريبي فقط ولكن يشمل أيضا الحوار والجدال بين العلماء.

ومع ذلك، فمن المهم أن نميز بين المجالات المتعددة التي ربما تؤثر فيها العوامل الاجتماعية (عما فيها العوامل الاقتصادية والسياسية) على البحث العلمي. حدّد سوكال (مجلة Dissent، خريف 1996) خمسة مجالات مختلفة وهي: علم الوجود، الاستيمولوجيا، علم اجتماع المعرفة، الأخلاقيات القرنية، الأخلاقيات الاجتماعية، لا تؤثر هذه العوامل الاجتماعية بالتساوي على كل هذه المجالات. ولو تأخذ كشمال تأثير تمويل مشروع بحث ما، فظروا تأثير بكل مشروعية اسئلة حول الآثار الأخلاقية لتسويل تطبيقات

ففي كتاب صدر أخيرا تحت عنوان المذهب النسواني والعلم (1996) Feminism and Science تلاحظ الفيلسوف فوكس Evelyn Fox وهلين لونغينو Helen Longino المشترتان على هذا الكتاب، أن الحركات النسوانية قد اتهمت البحث العلمي والتكنولوجيا (الثقافة) في استعمار خضوع النساء.

ولتوضيح هذا الادعاء تشير عائلة الانتروبولوجيا أملي سارتن Emily Martin في مقال لها بأن كلا من التفسيرات الشعبية والعلمية لسلوك بويضة المرأة والحيوان المنوي لدى الرجل في عملية الانجاب يتمندان على مجموعة من التعميمات للتحيز والميل فيها إزاء الجنس الأنثوي، ففي رأيها "تمثل هذه التعميمات التحيز ليس فقط بأن العمليات الأنثوية البيولوجية هي أقل قيمة من نظيراتها الذكورية بل تشير أيضا إلى أن النساء أقل قيمة من الرجال". وفي إعادة طرح لنفس الموضوع كتبت الصحافية شارن بيجلي Sharon Begley في مجلة Newsweek (04/21/1997) بأن علماء البيولوجيا في الستينات وصفوا الحيوانات المنوية بأنها ذات حركة و"مغامرات ذكورية" بينما وصفت البويضات بأنها هاملة تشبه "الفتيات العازبات الخجولات". ولذا فهنا المقال، فإنه لم يكتشف إلا أخيرا بأن سلططوانة المنوية لا تسبح بغضابية "وأن" البويضة تمسك بقوة الحيوان المنوي. تعترف "بيجلي" بأنه في عام 1964 عرف الباحثون بأن البويضة تلعب دورا بواسطة المورثات، في توجيه الخلية التي وقع انحصابها. ولكننا نستشهد بمارتن التي تقول بأنه "لا أحد يعرف ماذا تفعل" بهذا البحث؟

هل اتهامات الرجال بالانحياز في التفسيرات العلمية امر صحيح؟ لقد ادلى أخيرا (أكتوبر 1997) جروس Gross في معهد CATO بمدينة واشنطن بأجابه قاسية جدا. فلاحظ أن البحث العلمي المنشور منذ 1878 و1919 وصف بوضوح البويضة باعتبارها قادرة جدا على ابتلاع وجذب الحيوان المنوي إليها. ومنذ ذلك الوقت لم يعد يعتبر دور البويضة على الإطلاق دورا هامدا "من وجهة النظر العلمية الحقيقية". وقد أكد من جديد للملاحظة العلمية القائلة بأن الحيوانات المنوية تقوم فعلا بالباحة.

لقد لاحظ جروس بالإضافة إلى ذلك أنه هو وطالبية في الدراسات العليا نشر (1964) قبل أي عالم آخر أهمية RNA للبويضة في توجيه المراحل الأولى لنمو الجنين. وقد سمى جروس هذا في وقت لاحق بـ RNA "الأموي". أدى هذا

عندما يتخاصم العلماء حول نظرية ازدياد درجة الحرارة. ويضحك بعض الناس عندما يرون أنه بينما يندد بعض العلماء بالعلاجات الطبية البديلة وجدت أخيراً لجنة مكلفة من طرف المعهد الوطني للصحة دليلاً يساند مقدرة الوخز بالإبر على معالجة الألم. يجد الناس المتدينون أن العلماء الذين ينادون بأن خلق الكون يرجع إلى أسباب عرضية وعمياء يبدأون في التعبير عن مذهب بديل يعتقد في وجود الخالق. وإذا كانت هناك أي خلاصة يمكن استنتاجها من كل هذا، فانه يمكن القول بأن العلم لا تقع ممارسته في حالات مثالية، معزولاً عن التأثيرات الاجتماعية. ولكن لا نستطيع النظر إلى المعرفة العلمية في عبارات نسبية بحثة. وبغض النظر عن الطرف الذي ندافع عنه في الجدل الدائر حول كيفية إنتاج العلم، فإننا نحتاج إلى التواضع في الاعتراف بتصورنا المحدود لما يحتاج إلى الأمانة والشفافية والاحترام المتبادل أثناء استكشافنا لتعقيدات الطبيعة وصياغة فهمنا للواقع

الاشياء المصنوعة. ويمكننا أن نتساءل كيف أن تفضيل مشروع بحث عن آخر ربما يغير التوازن في وصيادنا المعرفي. ولكن من الصعب مساندة الادعاء القائل بأن التمويل يؤثر في اجابات علمية على أسئلة وجودية مثل البنية الجزيئية أو السلوك أو الاختبارات الايستيمولوجية مثل كيف يقرر العلماء قبول أو رفض نظرية خاصة. ولعل أكثر قضية أساسية يقع تحديها في هذه المناقشات هي درجة موضوعية المعرفة العلمية. فالعلماء على استعداد كامل للاعتراف بأن العلم عبارة عن مجهود بشري مقيد بقصور الانسان وأن النظريات العلمية ليست بحقائق مطلقة ولكنها معرضة للتغيير. فتغيير الاطار الفكري

(paradigm) في مفهومنا للنظام الشمسي من اعتبار الأرض كمركز للكون إلى اعتبار الشمس هي المركز هو مثال طاماً يقع ذكره. وتمثل نظرية الجسيمات لنيوتن Newton ونظرية الموج لهيوجن Huygen ونظرية الكم تفسيرات بديلة للضوء. يرى العلماء عموماً أن هذه الأنواع من التفسيرات في البنية النظرية تعيدنا إلى تفسيرات أفضل للحقيقة. ومع ذلك فالتناس يذهلون عندما يفسر العلماء عقولهم مثلما هو الأمر في أثر البيض على الصحة. أو

السيرة الذاتية في التراث العربي، التحديث والتنوع

منصور قيسومة*

الذاتية في الأدب العربي الحديث لا يدلان على مجرد المحاكاة للسيرة الذاتية كما نشأت في الغرب، وتطوّرت فيه، وإنما يدلان كذلك على الانخراط في صلب السنن الأدبائية الكبرى التي عرفها الأدب العربي القديم والتي ما فتئت تتطوّر فيه، كما أنها ما فتئت تتطور وتشكل تشكلا فنيا جديدا ومتجددا وهي ثمر من القديم إلى الحديث.

لكن قد يكون من المعالطة حقا وحقيقة بل ومن الوهم أن نتخذ المصطلح العربي قربة وشاهد على ما يمكن أن يتطابق معه في أدبنا العربي القديم تطابق الدلالة الاصطلاحية، أو الحد المعرفي الدقيق الصارم، أولا لأنه يعسر حد السيرة الذاتية سواء في القديم أو في الحديث، وثانيا لتنوع أشكال السيرة الذاتية وتعدد أبعادها ومقاصدها، وقد عاد النقاد والدارسون الغربيون، وهم يحاولون تأصيل السيرة الذاتية إلى ما كتبه القديس أو غسطين من اعترافات سنة 399 م. وإلى ما رواه الشاعر الإيطالي فرنسكو بترارك عن نفسه في القرن الرابع عشر الميلادي، كما ركزوا اهتمامهم على بعض المؤلفات الشهيرة، وعلى مجموعة من الاعلام أمثال لوكاس دي ليد Lucas de LEYDE: الرّسام والنحاة والمصور الهولاندي الذي عاش ما بين (1494-1533).

ففي سنة 1937 بادر المستشرق الألماني: فرانز روزنتال Franz Rosenthal إلى الكتابة عن السيرة الذاتية في الإسلام (انظر عبد الرحمان بنوي، الموت والعبقريّة القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1945 ص ص

السيرة الذاتية بالمعنى المقابل للغة الانجليزية



Autobiography واللفظة الفرنسية autobiographie، مصطلح حديث، أو مستحدث أطلق على جنس أدبي يعتبر جديدا على مستوى التسمية، كما على مستوى التصور الاصطلاحي.

لكننا إذا ما تأملنا في تلك الحدود، وفي المقومات الكبرى التي يتأسس عليها فن كتابة السيرة الذاتية، تبين لنا أنّ ذلك الفن ليس غريبا وليس هجينا أو مستغريبا في أدبنا العربي، قديمه وحديثه. لذلك فإن التعدد والتنوع اللذين عرفتهما السيرة

51-56). فعدد أعلام العرب المشهورين في مجال هذه الكتابة الفنية كما عدد أعمالهم وذهب الي أن العرب قد تأثروا في كتاباتهم تلك بالكتابات الفارسية، واليونانية.

ولقد بحث الألماني كارل بروكلمان C. Broclemann في ما صنف العرب احوال أنفسهم، على حدّ عبارة بحثه. وقد نشر بحثه باللغة العربية ضمن «المتقى» من دراسات المستشرقين، الذي نشره صلاح الدين المنجد سنة 1955 (صلاح الدين المنجد، المتقى من دراسات المستشرقين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1955).

ولم يبق الاهتمام بالسيرة الذاتية في التراث العربي عند هذا الحد إذ توالت البحوث والدراسات، فأصدر الدكتور شوقي ضيف بحثه المعروف «الترجمة الشخصية» سنة 1956 غير أنه اكتفى بتابع منهج فرانتز روزنتال، ورأيه القائل بأن العرب القدماي قد أخذوا في سيرهم الذاتية عن الفرس وعن اليونان.

ثم حاول إحسان عباس في كتابه «فن السيرة» أن يدرس السيرة ظاهرة أدبية، متعرضا الى تاريخ تطورها، ومحللا لبعض خصائص الخطاب فيها، مازجا بين التاريخ والتحليل (إحسان عباس، فن السيرة، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956).

كما ظهرت مجموعة من الدراسات الحديثة الأخرى حاولت جاهدة، أن تنظر في هذه التصنيفات، متوسلة في ذلك مضامينها ومناهجها، كما حاولت الكشف عن خلفياتها المرجعية والفكرية ومن هذه الدراسات : «السيرة الذاتية في التراث» لشوقي محمد المعالي الصادر عن مكتبة النهضة المصرية سنة 1989. ولقد أشار المعالي إلى جل ما ألف من البحوث، في السيرة الذاتية قبل بحثه،

والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخفيا، وهو بناء قد يبحث من ضلله الكاتب من جميع شتات ذاكرته أو ذاكرة فسترة من الفسترات المحبذة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إجابات للذات، أو تأكيد لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه ناهدا، كما قد تكون اعتزالا بقطر، أو ببجلة من الاضطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذذا بما مضى وانهرم

فأعمل في كل تلك المؤلفات النظر وخرج منها بخلاصة قد أفيد على مستوى ما تستند إليه من الخلفية، كما تفيد في تأصيل السيرة الذاتية في التراث العربي عموما. واهتم المعالي في دراسته «بالأعمال التي خلفها التراث حتى نهاية القرن العاشر (الميلادي) حيث لم تأت القرون التالية بشيء جديد بعد أن دخلت المنطقة العربية منطقة الظل وأجذبت القرائع إبان حكم العثمانيين. (شوقي محمد المعالي، السيرة الذاتية في التراث، كلية التربية جامعة عين شمس القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، (د.ت.) ص 3)

وإننا إذ نعود الى كل هذه الدراسات نلاحظ تراوحا في تقدير لفظة السيرة أو الترجمة، وبالأخص في استعمالهما، على أن العرب، وكما يشير المعالي، كانوا قد استخدموا لفظة السيرة، قبل استخدامهم لفظة «ترجمة» تلك التي لم تظهر الا متأخرة وبالتدقيق فقد ظهرت في القرن السابع الهجري مع ياقوت الرّومي المتوفى سنة 626 هـ

والنقدية، وقد تتسم كل تلك المؤلفات بالصدق والصراحة، كما قد تتسم بالتردد والحيرة والصراع. لكنها في معظمها تعبر عن رؤى أصحابها وتصوراتهم ومناهجهم وعن مقارباتهم وفهمهم للخصوص للعديد من القضايا والمسائل التي قد تكون طرحت، وقد لا تزال تطرح إلى اليوم.

وإن المدونة العربية القديمة لحافلة بهذا النوع من النصوص، ومن المؤلفات التي هي في الواقع من المؤلفات المصادر، ومن أمهات الكتب وقد آن لنا أن نعود إليها لكي ندرسها دراسة مستحدثة لمعانيها، ومطورة للدراسة الأدبية العربية عموماً.

السيرة الذاتية بين الدلالة اللغوية والدلالة

الاصطلاحية

تدل لفظة سيرة لغوياً، على الحديث، وبالأخص على حياته الأرائل، كما تدل على السلوك والالتزام والظرفية، وهو ما نجده في عبارة: "عاد إلى سيرته الأولى".

وفي القرآن الكريم: "قال خلها سنعيدها سيرتها الأولى" (سورة طه / 21)

فالسيرة هي الأدب والمادة والتقاليد أو المؤلف، وما نشأ عليه الإنسان. وهي بهذا المعنى مرتبطة بفترة من الزمن، وبمجموعة من الأحداث والأفعال والأحوال يكون الانتقال منها أو التخلي عنها بمثابة الانتقال من سيرة إلى أخرى، أو بمثابة التخلي عن مجموعة من القيم والطباع كانت الذات قد تقبلتها أو تطبعت بها. والسيرة، هنا تفيد الإلف، والتوازن، أو المعادلة التي تتأسس عليها شخصية الإنسان في تآلفها مع ما يحيط بها، وفي تقاطعها، بمعنى التوازن بين ما هو موضوعي وذاتي فيها.

واطلقت لفظة السيرة على حياة الرسول، في وصفها وحدها، ومحاولة الاستشهاد بها نصاً، ومرجعاً، وموقفاً فإذا بها تصنف بذلك في مرتبة

(انظر ياقوت الرومي معجم الأدياء، (يذكر ياقوت في مقدمة هذا المعجم، "أن كتاب أبي بكر محمد بن عبد الملك التاريخي يضم ثلاث وعشرين ترجمة" (معجم الأدياء ج 1 ط فريد الرفاعي، دار المأمون 1986، ص 62).

كما ظهرت لفظة الترجمة في عناوين مجموعة من المؤلفات مثل ترجمة البلقيني، وترجمة السلفي، وترجمة السيوطي للزوي والبلقيني، وترجمته نفسه في حسن المعاصرة.

وأهم معاني السيرة الذاتية لدى العرب القدامى "الاحساس بالذات" كما أن من أهم خصائصها التنوع في الشكل والغاية والأسلوب ولقد تعمقت السيرة الذاتية في معانيها الموسعة مع المتصوفة وهو ما نجده في "المنقذ من الضلال" للزوالي، وفي كتاب "الفتوحات" لابن عربي غير أن تلك المعاني قد ناهت في نوع من المكاشفات والكرامات، وانتعدت وإن كلياً أو نسبياً عن الحديث عن الذات بالدرجة الأولى. وهو الحديث الذي سيتعمق ويمتدخ أبعاداً ومعاني متطورة في اعترافات ابن حزم الأندلسي في كتابه: "طوق الحمامة في الألفة والألاف".

ولم تخل السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، من تصوير علاقات الذات بالآخرين، ومن تحليل خصائص تعقدها وتشعبها، كما يبدو ذلك جلياً في سير الأدياء، والأمراء، ورجال السياسة، أمثال الواقدي، والأصمعي، وإبراهيم الموصلي، في أخباره مع الرشيد، والجاحظ وأبي حيان التوحيدي في بعض مؤلفاتهما.

وقد جاءت السيرة العربية القديمة دالة على العصر دلالة فكرية، واجتماعية، وأخلاقية وسياسية وهي من خلال كل تلك الدلالات تبين مدى تجلّص أصحابها في عصورهم، ومدى تفاعلهم مع جل القضايا المطروحة، كما تبين مدى إلمامهم بتلك القضايا، دون التخلي عن وظائفهم التحليلية،

ومزجها بين العامة والفصحى.

السيرة الذاتية، الطرح والإشكال

لكن كل تلك المعاني مستطور في السيرة الحديثة "تطور الجنس الأدبي المتدع على علاقته بالجنس القديم فإذا هي كتابة مخصوصة تتطابق فيها "الأنات" الكاتبة مع مضمون الكتابة باعتبار أن تلك "الأنات" هي "الأخر المكتوب". والسيرة الذاتية هي فعل كتابة بمعنى إعادة بناء الذات متخيلا، وهو بناء قد يبحث من خلاله الكاتب عن جمع شتات ذاكرته أو ذاكرة فترة من الفترات المحبلة لديه، أو ربما قد يبحث من خلاله استعادة ذاكرة مفقودة، أو زمن مفقود، وقد تكون تلك الاستعادة إثباتا للذات، أو تأكيد لها أو فعلا إبداعيا يقوم عليه شاهد، كما قد تكون إعتزازا بخصلا، أو بجملة من الاخطاء، أو نقدا وانتقادا للذات، أو تلذذا بما مضى وانصرم في فترة، أو في مجموعة من فترات سعادة أمحت، ولم تبق منها سوى ذكرى الكتابة.

"فالسيرة الذاتية" هي مراجعة وإعادة قراءة الذات مما يفسح المجال لإعادة النظر، في ما أعمل فيه النظر، ولتدرك نقائص الفعل على مستوى الكتابة، فالسيرة الذاتية في نظر فيليب لوجون هي "حكى استعادي تشرى يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته" غير أن ذلك الحد في الواقع لا يفي بكل ما يمكن أن تتضمنه السيرة الذاتية، أو بكل ما يمكن أن تحيل عليه. وهو ما جعل فيليب لوجون نفسه يقر بتلك المحدودية في التعريف وبالمقارنة بينة والجلية بين ما يفيد التعريف على المستوى النظري، وبين ما يشته على مستوى

ثانية بعد القرآن، فتكتسي بقدسية الإيمان، وتصطبغ بما يصطبغ به وتتبني تلك السيرة أساسا على الرواية والشهادة بعد أن صارتا نصا مؤلفا ومتنوعا قد يحيل بالإنشآت على واقع، وقد يختلف في ما يذهب إلى إثباته، لخدمة الغاية والمقصد. وقد تختلف مقاصد المشتين والمولفين باختلاف المرجعية أو المرمى وما اختلاف بعض النصوص إلا شاهد على ذلك الاختلاف.

لكن معنى "السيرة توسع وتشعب، فتوثقت علاقته، ودقت علاقته بالرواية بمعنى النص الشفوي المروي قصة أو حكاية، فإذا السيرة شكل من أشكال الحكاية مستطور، أو هي جنس من أجناس الأدب الحكائي، تتقاطع فيه مجموعة من الأجناس الأدبية المعقدة في تضارفا وتقاطعها وتناغمها وانسجامها، وقد تنبني تلك السيرة على نواة واقعية، تجر على شخص أو على شخصية من المشاهير. لكنها قد تتفخم وتتعاظم فتغطي على تلك النواة، أو تحجبها، ببدائل نصية متخيلة، تبهر بخيالها وسحرها، وخوارقها، أو عجائبيتها أكثر مما يبرهن النص النواة، رغم ما رميت به من ابتذال في اللغة، وإباحية في الاخلاق، وما هي المبثذلة وإنما هي طبيعة الرواية الحكائية الشعبية الشفوية، وما هي بالإباحية وإنما هي الإغراء الفني والأدبي بالإباحية إذا ما روي مشافهة. ونذكر من تلك السير: سيرة عترة بن شداد وسيرة سيف بن ذي يزن فارس اليمن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة ابن طولون، وسيرة صلاح الدين الأيوبي (انظر منصور قيسومة، الرواية العربية الإشكال والتشكل، دار سحر للنشر، تونس 1997)، وأهم خصائص تلك السير غزارة المادة، وغرابة الأحداث على تماثلها وتكرارها أحيانا،

المقاربة في مستوياتها المختلفة، وبالاستناد الى مرجعياتها المتعددة. وما يزيد في تداخل تلك المستويات وتعقدها، مسألة الإغراق في الذاتية، وفي عواملها ومتاهااتها القائمة والغامضة والمتشعبة، وهو ما يجعل السؤال الأساسي الأول يقف عند ذلك الإغراق بمعنى الحد المضموني والأسلوبي. والإجابة عن ذلك السؤال، إنما هي في الواقع، البحث عن خصائص خطاب السيرة الذاتية، أولاً بمحاولة طرح القضايا الجوهرية والثانوية، ثم بمحاولة تحديد علاقة السيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي. وهي قضايا قد تكون ملموسة ومجسمة في النص. وقد تكون ذات صبغة نظرية تنظرية تثيرها المسألة أو منا قشتها في بعض حداثها، أو في بعض معانيها الحافة. وقد ترجمنا كل تلك المسائل الى مسألة القراءة، بمعنى التجاوب مع النص وما يحيره ذلك النص في ذات القراءة، المثلة لتلك القضايا، والمختزلة لها. وهي في الآن ذاته قراءة ذاتية تحاول أن تكون موضوعية ومعقنة في مفاهيمها ومقولاتها وأدواتها. بل إنها لا يمكن إلا أن تكون معقنة رغم أن مضمونها يبقى أقرب ما يكون الى الشعور والعاطفة والانفعال، حتى في الحالات التي يلتزم فيها السارد بالواقع، وبالواقعية في خطابه السردى لأن الحديث عن الذات مهما حاول الواقعية والالتزام بها إنما يبقى في العديد من وجوه ذاتيا.

وقد يتساءل بعضهم عن جدوى المقاربة الموضوعية المعقنة بما أنها لا يمكن أن تكون معقنة إلا في بعض وجوهها، ولكن تلك المقاربة، هي الكفيلة الوحيدة في نظرنا، باستقراء الخصائص المشتركة وتحديد الانساق التي تتأسس عليها كتابة "السيرة الذاتية".

فليب لوجون نفسه، ما انفك يراجع أعماله

التطبيق ثم إن الإشكال يبقى مطروحا باعتبار أن كل كتابة تبقى حدثا جديدا متجددا بالمقارنة مع مضمون الحكمي المتقادم بل إن حد السيرة الذاتية حدا علميا ودقيقا أمر عسير، لما يمكن أن يطرأ على ذلك المصطلح من ضيق أو من اتساع، أو من تغيير في المفهوم، مرتبط بمختلف زوايا النظر، والمرجعيات التي من خلالها ينجز فعل كتابة السيرة الذاتية، على أن زوايا النظر تلك، هي كذلك وثيقة الصلة بمقومات ذلك الجنس من الكتابة.

وتعني السيرة الذاتية في معانيها ودلالاتها العامة "أولاً تاريخ إنسان مشهور يرويه إنسان آخر" وهو المعنى الشائع للسيرة أما المعنى الثاني فيتمتع برواية تاريخ إنسان غامض، يرويه شفوياً إنسان آخر يثيره من أجل دراسته والتمثل به، وهو المعنى الذي تفيد السيرة في العلوم الاجتماعية.

وتتنزل مسألة "السيرة الذاتية" بمعنى المقاربة والحد بالمعرفة المرتبطة بالكتابة الإبداعية الأجنبية، تلك التي ما فتئت تتطور وتتعمق في الأدب العربي الحديث عموماً، وفي "السيرة الذاتية" بالخصوص. وإننا لنذهب الى أن السيرة الذاتية في الأدب العربي قد عرفت تنوعاً وتراكماً، سواء بمعنى السيرة في القديم، أو بمعنى الترجمة الذاتية في الحديث. وأن السجلات حولهما لا تنهي، كما لا يقر لها قرار ولا نهاية غير أننا ونحن نلفت الانتباه الى تلك السجلات نتساءل، عن مدى الانشغال بالسيرة الذاتية في النقد العربي الحديث؟ وقد تساعدنا الإجابة عن ذلك التساؤل، على طرح المسألة طرحاً أجناسياً وأديبياً وإبداعياً كما قد تساعدنا في حد التصورات النظرية المختلفة المتعلقة بتلك المسألة. وإننا لا نكتفي بمجرد المقاربة الأدبية، بما أن غايتنا في دراسة السيرة الذاتية، تبقى بالأساس المقاربة المنهجية على صعوبة اختيار منهج من المناهج يتكفل بتلك

خصائصها. لذلك فإن دراسة السيرة الذاتية لا تقف عند حدود القراءة والتأويل إذ لا بد من أن يستند فيها إلى مرجعية نظرية تساعد على استخلاص قوانين الكتابة وحدها وتحديدتها. على أن تلك المرجعية لا تزال باهتة المعالم في النقد العربي، خاصة إذا ما ارتبط الأمر بالسيرة الذاتية في معانيها الحديثة، أو كما ظهرت العديد من النصوص الإبداعية المجسمة لها.

أما المحاور الكبرى التي لابدّ لذلك النقد من الاشتغال بها، فهي في مجملها: الحد، والمصطلح، والتطابق والعقد والأسلوب، والخلفية الذهنية، والمرجعية الأيديولوجية، كلّ ذلك بالإضافة إلى المحاور السردية الكبرى، مثل الحكى الاستعادي، وإشكالات الشخصية الواقعية، والتوغل في حياة الفرد وعوالمه الذاتية، والاهتمام بتاريخ ذلك الفرد، وإعادة القراءة بمعنى التجدد والتواصل واعتماد عديد الطرق التجريبية للتوصل إلى حقيقة تلك الكتابة.

لكن قد تسقط مقارنة السيرة الذاتية في الخلط العميق بين الفرضية النظرية والاثبات النصي، لما بينهما من مراحل تهتم بالتفكيك التحليلي، وإعادة بناء عوالم الذات، مع محاولة الانخراط في السياق، أو الانعزال عنه. وهي حركة قد تكون شبيهة بالحلقة المفرغة، لما بين البداية والنهاية من تشابه وتفاعل.

السيرة الذاتية، المفهوم والتصور:

فالسيرة الذاتية إشكالا تنزل ضمن مسألة المعرفة المرتبطة بالكتابة، أو ضمن إشكالات الكتابة الفنية عموماً، خاصة أنها لا تقف عند شكل من أشكال الكتابة، أو عند جنس من أجناسها، رغم أنها تبقى في حد ذاتها جنساً متميزاً عن كل الأجناس الفنية الأخرى. وما التعدد والتراكم للذات عرفتهما في

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فمن لا نكاه نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تمايز واضح بين النص البدع، والنص المنظر لذلك النص، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لينتص من ميق للنصوص المنجزة.

المنجزة عن السيرة الذاتية: وهي السيرة الذاتية في فرنسا (L'autobiographie en France (1972). وعقد السيرة الذاتية (Le pacte* autobiographique (1975) وقراءة ليريس* السيرة الذاتية والخطاب (1975) * autobiographie et leiris, autobiographie et langage وأنا وآخر 1980

'Je et un autre'. وما تلك المراجعة إلا إعادة قراءة من جهة، بمعنى إعادة التفاعل والاعتبار مع نص السيرة الذاتية التي تبقى نصاً متجدداً في قراءاته، وفي ما يمكن أن تحدّث تلك القراءات. بل إن فيليب لوجون قد أعاد النظر في حلّ النتائج العلمية بمعنى النقد، والتحليل، ومحاولة الخروج بخلاصات نظرية. فهو ما انفك يراجع ما توصل إليه، لأن ما توصل إليه قد لا يتوافق اتفاقاً كلياً مع ما نظر فيه من نصوص، ومع النصوص الأخرى المختلفة التي أراد أن تكون تلك الخلاصات قارئة لها أو محددة لأهم

والأخير، وإنها لتفرق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومشاهااتها. وقد يساهم ذلك الأغراق في الحديث عن تلك الذات، وعن عوالم الفرد ومشاهااتها. وقد يساهم ذلك الإغراق في الحديث عن الذات في تحديد خصائص الكتابة، وخصائص الخطاب السردى في السيرة الذاتية كما قد يعمق القضايا المطروحة بتحليلها تحليلًا يمزج مزجًا مغريًا بين الموضوعية والذاتية، ويلوّن العالم الخارجى بالوان الذات، الى حدّ الالتباس بالسيرة الذاتية بالتاريخ الأدبي، رغم ما يمكن أن يطرأ على ذلك الالتباس من تعقّد وتشاكل للقضايا، يضاعف من أدبية النصّ، حتى لكان محاولة الترتيب وإعادة البناء إنما هي محاولة لعقلنة ما هو ذاتي، أو ما هو باطني وغامض.

وقد لا تحدي تلك العقلنة فإذا بها تتوقف عند حدود المحاولة بمحاولة إعادة بناء الذات بناء أدبيًا، وإعادة ترتيب الزمّن الضائع. لذلك فإنّ كل كتابة عن السيرة الذاتية إنما تحتاج الى إعادة الكتابة بمعنى إعادة القراءة والمراجعة والتقدير. وهو ما قام به فيليب لوجون في مختلف أعماله عن السيرة الذاتية، عندما أعاد نشرها بإعادة النظر في الخلاصات العلمية التي قد كان توصل إليها. بل إن محاولة التنظير للسيرة الذاتية، إنما تنفد عند حدود المواصفة والبحث عن المقومات الكبرى والمشاركة دون الامسكاك كليًا بالمقومات الذاتية. وتنزل تلك المعرفة في الواقع، في صلب مبحث المعرفة المرتبطة ارتباطًا جديًا، بالكتابة الإبداعية وهي معرفة تتطلبها النظرية النقدية كما يتطلبها طرح إشكاليات السيرة الذاتية. وهو ما لم يتم بعد في النظرية النقدية المهتمة بالسيرة الذاتية في التراث العربي الإسلامي، بمعنى حدّ المصطلح والبحث عن أساليب التطابق بين الواقع والمتخيل، وعن خصائص الأسلوب، والاتجاهات الأيديولوجية، إن وجدت.

الأدب العربي القديم والحديث، والأدب العلمي عموماً إلا دليل على ذلك التجانس والتميز في ان واحد.

وهو ما يجعل السجلات الإبداعية والنقدية المحيطة بها لا تنتهي، ولا تكاد تنتهي، لكن الانشغال بالسيرة الذاتية في الأدب العربي، يشقّ من الإبداع الى النقد تضامًا كميًا وكيفيًا بما أن تراكم النصوص الإبداعية لا يعكس بالضرورة تراكم النصوص النقدية، كما أن السيرة الذاتية نصًا إبداعيًا تبقى من الأعمال الحميمية الملتصقة بذات المبدع تلك التي تفسّح عن بعض رؤاها الذاتية، أو تلخص مراحل حياته، باعتبار علاقاتها الجدلية بالسيرة الإبداعية، أو بمحاولة إعادة بناء الذات بطريقة قد لا تتحقق في النصوص الإبداعية الأخرى. لذلك،

ورغم تعمق التجارب العربية في كتابة السيرة الذاتية، فنحن لا نكاد نظفر بنظرية عربية في كتابة السيرة الذاتية، ربما لما يوجد من تباين واضح بين النصّ المسدّد، والنصّ المنظّر لذلك النصّ، أو المستلهم لمقومات الكتابة الفنية فيه. لكن غياب تلك النظرية أو ما يشبه النظرية لا ينقص من عمق النصوص المنجزة، كما أنه لا يعني عدم توفر مقومات فنية راقية في تلك النصوص، بل إن التأمّل في نصوص السيرة الذاتية الحرة تطالعنا مجموعة من الرؤى والتصورات التي تحيد بتلك الكتابة الفنية عن "كلّ تورم ذاتي لا جذور له في الواقع"، على حد عبارة فيليب لوجون (انظر فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994 ص 5)

لكن السيرة الذاتية وهي تستلهم الواقع وتعيد قراءته أو وهي تعيد ترتيبه وتأويله باعتماد مجموعة مختلفة من المقاربات لا تهمل مراجعة الذات وإعادة اكتشافها، بما أن الانشغال بالذات هو مبحثها الأول

أو أشخاص يساعدونه عن طريق الاصغاء إليه على التوجه في حياته.

وما تعدّد تلك المستويات سوى دليل على تعدد معاني السيرة الذاتية وهي المعاني التي يعترف بها فيليب لوجون، ويوليها أهمية خاصة، على أن تلك المعاني قد صاحبت مصطلح السيرة الذاتية، منذ أن ظهرت في انجلترا في بداية القرن التاسع عشر، بما أنها منذ تلك الفترة كانت تدلّ على معنيين متجاورين: المعنى الأول هو الذي اقترحه معجم لاروس، وهو الدال على حياة فرد يكتبها صاحبها في تعارض مع الاعترافات والمذكرات التي قد تروي أحداثا تخرج عن نطاق السارد، والمعنى الثاني هو المعنى العام الدال على كلّ مؤلف يعبر فيه صاحبه عن حياته وإحساساته.

لذلك فإن السيرة الذاتية بقدر ما ترتبط بطريقة جديدة في الكتابة، فهي تتطلب قراءة أو مجموعة من القراءات الجديدة لأن صاحب السيرة الذاتية ليس ملزما في الواقع بأن يقول الحقيقة المطلقة، كما هو الشأن في الاعترافات بل أكثر من ذلك تبدو السيرة الذاتية نوعا من الكتابة تتجمع فيها نصوص متعددة ومختلفة في مرجعياتها وجذورها ومستنداتها. بل إنّ السيرة الذاتية تذكرنا بكتابة روسو وباسكال، وتحيلنا على خطاب المنهج لديكارت. فهي شكل ولا شك عميق ومتشعب يرتبط في الآن ذاته باستراتيجيات الكتابة والقراءة. لكن الخلط في مصطلح السيرة الذاتية لا يعود فقط الى تعدد العلاقات بين دافع أو دوافع الكتابة، ومستلزمات القراءة وخلاصاتها، ولكن يعود كذلك الى المؤلفين أنفسهم، كما يعود الى النقد والناشرين.

ويذهب جورج ماي Georges May، في كتابه "السيرة الذاتية" (جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة التونسية للترجمة والتحقيق والدراسات: بيت

فالسيرة الذاتية تتأسس على نوع من الحكمي الاستعادي الذي يروي أو تسرد قصة شخصية واقعية أو يؤرخ لحياة فرد من الأفراد باعتماد عدة طرق وأساليب كالطريقة التجريبية، وكامتزاج الواقع بالحلم أو التخيل امتزاجا يشرع على مستوى المقاربة بين الفرضية النظرية والإثبات النظري. لذلك، لابد من المبادرة الى إقامة تفكيك تحليلي، يحدّد مجالات الاتصال والانفصال، ومجالات التماثل والتباين، أو مجالات التطابق والاختلاف بين ما هو واقع معيش وما هو متخيل على أنّ السيرة الذاتية تستند ضمن ما تستند اليه، إلى سلطة الكتابة، بما أنّ تلك السلطة، تبقى في نظر الكاتب، بطريقة شعورية أولا شعورية نقطة البداية والنهاية، أو هي منطلق الكتابة وهدفها. لكن تعدّد المنطلقات والأهداف، وتعدد الدوافع المشتركة في كتابة السيرة الذاتية لا تزيد نص تلك السيرة إلا تعقدا يضاهيه عمق في المعنى والدلالة والشعور، كما لا تزيد المصطلح إلا صسابة في الصيغة التعبيرية.

ويسجل فيليب لوجون في كتابه "أنا وآخر" نموذجين من الضبابية النموذج الأول هو أنّ "محكي الحياة" وهي العبارة التي صارت اليوم سائرة وشائعة لا تتعلق فقط بموضوع جديد في العلوم الانسانية، وإنما تشي بغموض في العبارة نفسها، إذ تحيل على نوع من العلاقة بين الموضوع الجديد والموضوعات القديمة التي تعتبرها من مؤلفات السيرة الذاتية أما الضبابية الثانية فهي محاورة السيرة الذاتية لأشكال حكاية تقترب منها أو تشابه معها. وهذه الأشكال هي الحوارات والمحكيات المختارة.

وتعني لفظة سيرة حسب الاستعمال:

- 1- تاريخ انسان مشهور يرويّه إنسان آخر، وهو المعنى القديم والأكثر شيوعا.
- 2- تاريخا غامضا لإنسان يرويّه هو نفسه لشخص

Elisabeth Bruss عن ميشاق السيرة الذاتية الذي صاغه فيليب لوجون (انظر Elisabeth W. BRUSS, L'autobiographie considérée comme acte littéraire, in Poétique, n°17 (janvier 1974), Passion بينما ألح جورج غوسدورف، إلحاحا خاصا على ' التهافت والمصادرة اللذين تتسم بهما السيرة الذاتية بالنسبة الى مجموعة من المؤلفين عاشوا قبل ظهور الوعي بجنس السيرة الذاتية ' (Georges Gusdorf, De l'autobiographie unitiaticque à l'autobiographie genre littéraire, Revue d'histoire littéraire de la LXXV (1975 France

أما جون ستاروبينسكي Jean Starobinski فقد انتبه الى أنه ' ينبغي إذن أن تتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية، إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما '.

(Jean STAROBINSKI, le style de l'autobiographie dans l'oeil vivant, II : la relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p 84)

غير أنه لا بد من الملاحظة أن عدم التوصل الى حد نهائي والى خلاصات بالإمكان أن نعتبرها حاسمة في مجال السيرة الذاتية إنما يعمق تلك السيرة ويوسع دلالاتها وأبعادها لكن بقدر ما تبدو عبارة السيرة الذاتية غامضة وغير دالة بقدر ما تبدو قريبة من الذات، ومن الشعور. وهو ما جعل واين شوميكر يذهب الى أنه بإمكاننا الحديث عن السيرة الذاتية، تماما كما لو كنا حقا وحقيقة تمثل تلك العبارة.

وقد يصبح ذلك التمثل منطلقا لطرح القضايا الأساسية في السيرة الذاتية وهي القضايا التي يطرحها جورج ماي Georges May في كتابه السيرة الذاتية (Georges May, L'autobiographie P. U. F. Paris 1979)

الحكمة تونس (1992) الى أن السيرة الذاتية شكل أدبي تختص به الحضارة الغربية وهو تعريف لا يكاد يتجاوز في نظرنا رصيد المؤلفات الغربية وهو يتجاهل عن قصد أو عن غير قصد مختلف ما ألف في السيرة الذاتية في بلدان المشرق لذلك فإن تعريفه يبقى ناقصا أو منقوصا، أو هو يقتصر على شكل من أشكال السيرة الذاتية التي عرفت في الغرب. فهو ليس علميا إلا في حدود ذلك التصور وفي حدود المدونة المعتمدة مستندا. ولقد ربط جورج ماي بين ازدهار الأدب وازدهار السيرة الذاتية التي تساهم ولاشك، بطريقة أو بأخرى في تطور مفهوم الأدب، وفي تطوير فن الكتابة الأدبية، وأنه ليربط بين السيرة الذاتية والرواية التي بدأت حقا وحقيقة تشق طريقها في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر وبالتدقيق حوالي سنة 1730.

لكن واين شوميكر Wayne Shumaker يرى أنه من العسير تقديم تصور تاريخي دقيق للسيرة الذاتية من Wayne Shumaker, English Autobiography Its et isos emergence, materials and Form, Berkeley Angelos, University of California press, 1954 وهو ما يجلنا نلاحظ أن كل تلك التعريفات إنما تتراوح بين البحث عن حد أخوذجي، قد تشترك فيه كل أشكال السيرة الذاتية ثم عن حد ثان يتجاوز النموذج الى الإلمام بالتغاير على مستوى الشكل والمفهوم والتصور. ولقد حاول فيليب لوجون أن يطرح إشكالية الحدين، لكن وكثيره دون أن يتوصل الى تعريفات دقيقة ومقنعة بل إن حد السيرة الذاتية بقي يدور في حلقات مفرغة لأن من أهم الإشكالات المطروحة والمعتمدة، هي زاوية النظر والتصور في التقدير إذ يتردد ذلك التقدير بين اعتماد الخصائص في الحد واعتماد العلاقة المفترضة بين المؤلف والقارئ المحتمل فلقد عزفت إليزابيث بروس

والمتعلقة بعصور ازدهار السيرة الذاتية، وبتقنيات كتابتها، وبالدوافع المختلفة التي تساهم في تشكل تلك الكتابة والتي قد تكون لها مضمونا ومقصدا والتي قد تتحكم في قراءتها، وبالطرائق المتبعة، والشروط المتحكمة فيها. فالسيرة الذاتية هي كما استخلص العديد من النقاد والمنظرين والدارسين تبقى أقرب الى المنطلقات النصية منها الى الأحكام النظرية.

تصنيف السيرة الذاتية

إن كلّ مقارنة للسيرة الذاتية لا يمكنها أن تعكس التنوع النصي المتجمّع فيها، كما لا يمكنها أن تعكس التعدد والاختلاف في تنوعاتها الفنية، ما لم تأخذ بعين الاعتبار التوسيع في المدونة النصية، على اختلاف مقاصدها ومصادرها ومرجعياتها، بل واللغات المكتوبة فيها والثقافات التي تهتم بها.

فتصنيف السيرة الذاتية في حيد ذاته لا يمكنه أن يتم دون أن تتم تلك المقاربة المتوسعة التي لا يمكنها، ولا شك أن تهمل المرجعية الأولى التي هي الذات والتي قد لا تأخذ بحدّ. لذلك فنصوص السيرة الذاتية تتسم كما ينبوع من الطول الذي رغم تجاوزه المقدار النسبي في الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يفي بحاجة الكاتب كما لا يفي بحاجة الذات على أن السيرة الذاتية تكتب عادة في مرحلة متأخرة من مراحل العمر، وتأسس على مبدأ المتعة واللذة في الكتابة، بالنسبة الى الكاتب أولا، وبالنسبة الى القارئ الذي قد يتمثل بالكاتب ثانيا، أو الذي قد تجمع به أواصر المشابهة في الألم والسعادة وهو ما يجعل نصوص السيرة الذاتية على طولها والتواءاتها، وبعض تكرارها أو إعادتها لبعض المواقف، أو الفترات الزمنية لا تسقط في الرتبة والملل أو لنقل : "إن الرتبة فيها محببة الى نفس القارئ". فالسيرة الذاتية مهما

يتسطق النقاء والدارسون الأوروبيون على أن
استقرات سالت أوغستين St Augustin
(354-430) الأسقف الإفريقي الشهير الذي اعتزل
أستاذة للبلغة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من
تجيب السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت
وضع المصطلح بأربعة قرون.

اختلفت مقامها ومقاصدها، ودوافعها، فهي لا تخرج عن المازع الإنسانية التي تتاب الفرد وتجيش في ذاته، خلال فترة من الزمان محددة فهي تسير الذات وتعريها، وقد تتعرض لكل حالاتها ومواضعها النفسية، والفكرية والاجتماعية والسياسية وهي من خلال ذلك قد تعري المجتمع وتفضحه فتكشف عن العلاقات المريبة، وعن اللؤم البشري، والعشرة السيئة، وهي تحت مسلكا للذات الإنسانية وهو ما يجعلنا نبحث بطريقة أو بأخرى، عما يمكن أن يغري القارئ في السيرة الذاتية، ومبدأ ما يغري في علاقته الشعبية والمعقدة بالذات الإنسانية يتعارض ويتناقض صميما مع ما ذهب اليه مؤرخو الأدب في الغرب "من أن موضوع السيرة الذاتية قد نشأ في أوروبا ومن أنه يمتد الى الثقافة الغربية. وإنه ليحدث ما ذهب اليه جورج غوسدورف الذي رأى أن أمثال غاندي، عندما كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل

1809 غير أن جورج غوسدورف سبق أن لاحظ استعماله قبل ذلك التاريخ في نص لفريدريك شليغل: Frederic Schlegel صادر سنة 1798 وهو الاستعمال الألماني لتلك اللفظة انظر Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire* n°6 p 963 والأرجح أن تداول هذا المصطلح وانتشاره، في أوروبا إنما تمّ حوالي سنة 1800 كما يتفق النقاد والدارسون الأوروبيون على أن اعترافات سانت أوغستين St Augustin (354-430) الأسقف الإفريقي الشهير الذي اشتغل أستاذا للبلادة بقرطاج وروما، وميلانو، إنما هي من قبيل السيرة الذاتية الحقيقية، رغم أنها سبقت وضع المصطلح بأربعة عشر قرناً. ويذهب جون جوناك روسو إلى أن جيروم كرادان Jerome Cardan الذي كتب قصة حياته باللغة اللاتينية، ومونتاني Montaigne، قد سبقا في تأسيسهما لجنس الاعترافات. وهو إقرار بأن المصطلح ليس إلا تبلورا لاشكال في الكتابة سابقة تتوفر فيها جل المقومات والشروط التي تنمّس عليها السيرة الذاتية الحديثة بالمعنى الاصطلاحي وبالمعنى الفني المخصوص.

كتبوا سيرهم الذاتية إنما كان ذلك لديهم بفضل ماسرى إليهم من ثقافة الغرب .

Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie, Formen der Selbst darstellung*, Berlin, dunker und Humboldt, 1965 p 105)

ولقد رتب الباحثة الأمريكية أنا روبسن بور: Anna Robeson Burr السيرة الذاتية حسب الأمم الخمس التي تنزع في نظرها منزع السيرة الذاتية: وهي إيطاليا، فرنسا، بريطانيا العظمى، ألمانيا، فالولايات المتحدة ويقوم هذا الترتيب على تجاهل مطلق لثقافة الصين والهند وللثقافة العربية بالخصوص بل وللثقافات الإفريقية المختلفة إما لعدم اطلاع على تلك النصوص، وإما لاعتبار نصوصها المتقدمة لا تنحدر ضمن السيرة الذاتية بالاعتماد اصطلاحيتها الحديثة لكن هل يشرع في الواقع إطلاق التسمية مصطلحا للإغناء كل الأشكال الفنية المرتبطة بما يفيد المصطلح ارتباطا عضويا ووظائفا؟

أما ظهور مصطلح السيرة الذاتية بالمعنى الحديث فيعزى إلى الشاعر الأنكليزي روبرت سوثاي (Robert Southey) الذي استعمله لأول مرة في مقال له، سنة

في أدب المعراج : جمال الدين بن الشيخ والنص - المخامرة

محمد الخالدي *

لقد اتحدت قصة الأسراء والمعراج في البداية بعدا دينيا صرفا فتعددت الاحاديث والروايات شأنها واحتلت السبغ في رعن الأسراء: هل كان قبل الهجرة أم بعدها؟ أم قبل برول الوحي عن الرسول سنوات؟ وهل تم الأسراء والمعراج في ليلة واحدة؟ كما احسلفوا أيضا في المكان الذي اسرى به منه هل هو المسجد الحرام كما جاء في الآية لكرعة؟ أم من بيت أم هاني؟ وفي المكان الذي انتهى اليه العروج فقبل هو الحنة وقبيل العرش وقبل عطف المسالم حيث سطرة المستهي. أما الاختلاف الأكبر فكان في كيفية اسراله: هل أسرى بجسده أم بروحه وهل رأى الله رؤية العين أم رآه بعين القلب؟

لكن القصة فقدت، بمرور الزمن بعدها الديني لتتحول الى مصدر الهام لا ينضب ما اتفك ينهل منه المبدعون. فكان لنا ذلك الزخم الهائل من الادب الصوفي الذي استلهم هذه القصة او نسج على منوالها كمعراج ابي يزيد البسطامي ومعاريج بن عربي وعبد الكريم الجيلي والحارث المحاسبي (كتاب التوهم) وفريد الدين العطار (منطق الطير) وغيرهم ممن اتعدوا من معراج الرسول رمزا لطريق السالك نحو التحقق.

أما في الادب العربي، فاشهر اثر استلهم قصة المعراج هو رسالة العفراق لابي العلاء المعري لكن اثر المعراج لم يقتصر على الشرق والعالم الاسلامي وحدهما بل تعداهما الى ما هو ابعد الى الآداب المسيحية، فقد اثبت المستشرق الاساني المعروف سين بلا ثيوس، بعد بحث وتديق استغرق نحو ربع قرن، ان شاعر ايطاليا العظيم الجيبييري دانتى قد تأثر في رائعته «الكوميديا الالهية» بقصة المعراج. ولن نقف هنا عند هذه المسألة فقد تناولها منذ الثلث الاول من هذا القرن داروسون كثر والفاضوا فيها. ومن شاء الاستزادة فليرجع الى اصيل هؤلاء الدارسين. . .

لقد احدثت قصة الأسراء والمعراج انقلبا حقيقيا في الدائقة العربية التي كانت الشرارة الاولى التي الهبت الخيال فذهب بعيدا في جموحه وارتياده للاصقاع البائية حيث ينعدم الاين والكيف والتي. وحررت اللغة من كل عائق فأبانت عن قدرات

لم يكن احد يتوقع أن تشير الآية الاولى من سورة

«الاسراء» كل هذا الاهتمام وكل هذا الجدل الذي ما انك محسدا منذ عهد الرسول الى يوم الناس هذا. فقد فتحت هذه الكلمات القليلة الباب على عالم عجائبي لا عهد للعرب به شغل ومنازل الشراح ورجال الدين على اختلاف مشاربهم وعصورهم وفن المنصوفة فشددوا الرجال اليه يرومون استكشاف تخومه وخباياه بحثا عن ينابيع الحكمة ومصادر النور.

كما الههم المصورين المسلمين فابعدوا اجمل المنمنمات واكثرها اشراقا وبهجة.

هؤلاء على سبيل الذكر لا الحصر عبد الله بن عباس ابن عم النبي ورواي حديثه، وأبو القاسم القشيري الصوفي المعروف وصاحب الرسالة القشيرية الشهيرة في التصوف، ومحمد بن أحمد الغنطائي وهو إمام شافعي توفي عام 1576 م، وجعفر البرزنجي، مفتي المدينة وعطيط جامعه المتوفى عام 1764 م ومحمد البابلي الخليلي، صاحب "السراج الوهاج في ليلة الاسراء وقصة المعراج" وهو مستأخر نسبياً ومنذ انتشار الطائفة طُبعت هذه الروايات بطبعات شعبة متعددة وهي تباع على الارصفة ولدى باعة الكتب القديمة في جميع المدن العربية.

وما زالت قصة المعراج بما تضمنته من أحداث مثيرة ومشاهد أكثر إثارة تشغل الدارسين والمهتمين بالتخيل العربي الاسلامي ولا غرابة في ذلك فهي تمثل النموذج الاثمل والأقدم - لهذا التخيل.

ومن بين الذين اهتموا بهذه القصة الباحث والشاعر المغربي المولد، الجزائري الجنسية جمال الدين بن الشيخ. فقد دفعه اقتناعه بها منذ طفولته الى غوص غمار تجربة فريدة من نوعها في دنيا التأليف، إذ عمد الى إعادة كتابتها باللغة العربية بسبب حديث اعتماده على الروايات العربية التي اشرقت اليها بالإضافة الى رواية تركية مترجمة الى الفرنسية وأخرى لانتبه صاع اصحابها العربي بعد ترجمتها الى اللغة القشتالية في منتصف القرن الثالث عشر ومنها اللاتينية باعتبارها لغة العلم والادب في القرون الوسطى. ويبدو ان هذه الرواية في اصلها العربي هي الأكمل والأكثر تفصيلاً والاحكام بناء ما جعل المؤلف يعتمد عليها كمصدر أساسي في صياغته الجديدة لقصة المعراج. وتشاء الصدفة ان يعود هذا النص الى اصله العربي في بداية الثمانينات عندما بدأ باحث مصري هو صلاح فضل بترجمته الى العربية ضمن كتاب له يتناول فيه تأثير الشفاعة الاسلامية في الكوميديا اللاهية لدانتي.

ويذكرنا مصير هذا النص بكتاب الفيلسوف بن رشد «الشرح الكبير لكتاب النفس» لارسطو الذي ضاع اصله العربي ولم يبق منه سوى النسخة اللاتينية ولكنه عاد مؤخرًا هو ايضا الى لغته الام بعد ان اقدم باحث تونسي هو ابراهيم الغسبري على نقله الى العربية.

ان قصة المعراج كما اعاد صياغتها جمال الدين بن الشيخ ليست ترجمة او تحقيقاً لتصوص سابقة ولا هي تركيبي على واحد منها. لانها لا تشبه في الواقع اياً منها وإن احتوتها كلها. انه نص - مرآة تشكك في الصور ويتداخل بعضها في بعض فلا يتميز احداها عن الآخر. ومن هنا امكن لنا القول

عجيبة ما كانت لتخطر على بال احد مهما ادعت له واتقادت لارادته.

اما حادثة العين فقد اتسعت لتصبح بحجم الارض والسماء معاً، تحيط بمشاهد تضيق فيها الحدود وتتعد المايير المألوفة فتشقق الاشياء احجامها وابعادها الطبيعية. . . انه باختصار بعد رابع يصبح فيه كل شيء ممكناً، فيه من المشاهدات ما لا يسعه خيال او تحتمله رؤية : «فهناك البحر المسجور وفوق البحر المسجور بحائر فيها ملائكة كثيرون لكل واحد سبعون ألف رأس، في كل رأس سبعون ألف وجه، في كل وجه سبعون ألف لسان يسبح كل لسان بلغة لا يسبح بها اللسان الآخر، وهناك ملائكة لكل منها ستمائة ألف جناح، لكل جناح سبعون ألف ريشة، فاذا سبح لسان الكبير خرج من كل مكان من ريشة ملك من الملائكة يسبح لله تعالى (كتاب المعراج للقشيري ص12) وما يشير الدهشة حقاً هو ان وصف هذه المشاهد يتم وكأنها مشاهد عادية لفرط اتساع حدة الرائي - الراوي. فهذا ملك الرحمان «قد افترقت رجلاه من الارضين السفلى وافترق رأسه من السماء السابعة العليا، غلظ كل جناح من اجنحته مسيرة خمسمائة عام للراكب المهرج (المشهي ص14) وهذه مدرة المتشهي «على كل قضيب من قضيباتها سفرة ألف ورقة، ما بين الورقة والورقة مسيرة أربعين عاماً والورقة منها نخل الدنيسنة (ص33) لكن اللغة رغم انفتاحها، والخيال رغم جموحه يظلان عاجزين عن وصف بعض المشاهد كوصف العرش مثلاً إذ يكفي الرسول بهذه العبارة: «فلما رأيت العرش ابصرت امرا عظيماً لا تناله الالسن» (ص58). وهكذا يكون الرسول اول من اشار الى ضيق العبارة وعجزها امام اتساع الرؤيا وليس التفري.

غواية القصص

كان طبعياً إذن ان تنفتح قصة الاسراء والمعراج، هذا الحدث الروحي البارز في حياة النبي الكثيرين لما احتوته من وصف مشير للملكوت الاعلى والسبح الطبايق وهو يختزنها على ظهر الرائق، فكثرت الروايات ونفس القصاصون وبالغوا في زخرفتها مطلقين خياليهم العنان بما اثار سخط رجال الدين والفقهاء فانهمومهم بالزندقة والكذب حتى ان بعضهم طالب بعدم دفنهم في مقابر المسلمين. لكن قصة المعراج قننت ايضا متصوفة ومتملكين لايشك في علمهم ولا في نواياهم فقيدها كل وفق اجتهاده شارحين مالتبس منها ومؤولين احداثها ورومزهوا استنادا الى القرآن والاحاديث النبوية. ومن

أدون البخل وفوق الحمار وجهها كوجه الإنسان وعندها كخد القرس وعرقها من لؤلؤ مشبك بالمرجان الأحمر وناصيتها من ياقوت أحمر مدرج بالنور واذناها من زمرد أخضر وعينها مثل الزهرة والريخ تصقدان... ثم يصف رحلته إلى القدس وإلى بيت جبريل عليه السلام وكيف طلب منه هذا الأخير النزول والصلاة ركعتين في وادي العقيق حيث كلم الله موسى عليه السلام. وفي القدس يؤم الرسول في الصلاة الأنبياء والرسل الذين كانوا في انتظاره بما يدل على سمو مقامه عليهم جميعاً.

وبعد الانتهاء من الصلاة يخرج به جبريل إلى السماء الأولى يخفه حشد لا يحصى من ملائكة الرحمان ومنها إلى الثانية فالثالثة حتى السماء السابعة حيث سدره المتهى. وفي كل محطة من هذه المحطات يصف لنا مشاهداته من كواكب ولحوم وملائكة لكل منهم سبعون ألف رأس يتكلمون سبعين ألف لغة الخ...

ثم يقوده جبريل بعد ذلك إلى العرش مجتازين، في سرعة البرق سبعين ألف وفرف مسافة كل واحد منها مسيرة خمسمائة عام، ويحار من نور يحرس سواحلها ملائكة من الضيافة حتى أن طائرًا سريعًا يقضي مائة عام من الطيران ليقطع المسافة الفاصلة بين عيني أحدهم وخمسمائة عام ليتقل من كثرة إلى أخرى

وأسم باب العرش يلتقي الرسول بميكائيل وإسرافيل وعزرائيل ويسألهم عن سبب تسميتهم بهذه الأسماء فيجيبونه. ثم يرفعه جبريل حتى يصبح قاب قوسين أو أدنى من الحضرة الإلهية. ويلود حديث طويل بينه وبين الله فيسأله الرسول أن يخفف عن أمته عدد الصلوات التي أمرت بها فيسقط منها عشر صلوات فيشكره ويحمله ويقفل راجعاً لكنه يعود إليه يطلب من موسى عليه السلام ويسأله التخفيف ثانية وفي كل مرة يسقط عنه عشر صلوات فيعود إليه مرة أخرى إلى أن أمسره له بخمسمين صلوات.

بعد رؤية العرش يخرج الرسول صحبة جبريل إلى الجنة فيصعد درجاتها السبع وهي عدن ودار الجلال ودار السلام وجنة المأوى وجنة الفردوس والفردوس والنعيم وجميعها يقضي إلى بعضه البعض، ثم ينفض في وصف أنهارها وقصورها ودورها وحورياتها وما يتمتعن به من جمال أخاذ يشق على الرجل تحمله. وفي آخر المطاف يريه جبريل قصراً من النور يتد مسافة سبعين ألف ذراع شديد فوق بحيرة ماؤها أعذب من العسل قائلا له: «هذا القصر فصرك خضك الله به من بين جميع الرسل والأنبياء»، فيشكره ويرجوه أن يريه كل ما وعده، ثم فيأخذ من يده وهو يقول له: أعلم أن تحت هذه الأرض التي يعيش عليها البشر سبع أراضين كل ما فيها من

بأنه لا وجود لنص أصلي بالمعنى المألوف للكلمة وإن النص الذي بين أيدينا هو نص يكر تتوفر فيه كل شروط الإصالة. فليس من الهين أن نصوغ قصة على هذا القدر من الروعة والشاعرية اعتماداً على عدد كبير من الروايات صيغت في أزمنة مختلفة، وبلغات مختلفة وأحياناً من وجهات نظر مختلفة فمعاصرة كهذه تستدعي نقلاً كاملاً لطروب نشأتها وتطورها عبر العصور والأجيال وغوصاً في الذاكرة الجماعية لاستنطاق ما تزخر به من قدرات عجيبة على التخييل وعرق المحظور ونجاوز المألوف والسائد.

وهو موافق إليه جمال الدين بن الشيخ إلى حد بعيد فقدّم لنا نصاً ينضج حركة وحياة يتضمّن من النصوص السابقة ويتجاوزها ليستقل بقرائه وجماليته الخاصة، وكل ذلك في لغة متدفقة تدفق السيل تسترعي من الذاكرة الشعبية تلقايتها ونضارتها ومن الشعر زحمه وتوجهه. ولا غربة في ذلك فالمؤلف - ولابد هنا من استخدام هذه العبارة - بالإضافة إلى كونه استاذاً جامعياً باحثاً مرموقاً عرف خاصة بكتابه «الإنشائية العربية»

(in Poétique arabe) هو أيضاً شاعر أصدر حتى عام 1988 تاريخ ظهور الكتاب الذي نحن بصدده مجموعة من شعرية علاوة على ترجماته لاحتفال بعض الشعراء العرب إلى الفرنسية.

قصيدة في سبع حركات

لقد جاءت قصة المعراج كما أعاد صياغتها جمال الدين بن الشيخ عبارة عن قصيدة طويلة لفرط ما اختزنته من زعم شعري ومنحني هائل. وقد قسمها إلى سبعة أقسام أو سبع محطات. وهو تقسيم لم تعتمد الروايات العربية على الأقل تلك التي أمكننا الاطلاع عليها. وهذه الأقسام هي: «الأسراء من مكة إلى القدس»، «السموات»، «العرش»، «في الجنة»، «درجات النار»، «مذاب النار» و«المعدودة». أما الراوي للقصّة فهو الرسول أي أن المؤلف قد تخفى وراء قناع الراوي ليترك له حرية سرد ما يشاء من وقائع ومشاهدات عجيبة دون تدخل منه. وهذه القصة أخرى من الخيل الكثيرة التي ينطوي عليها هذا الكتاب الفريد من نوعه بهجا وتأليفاً.

يبدأ الرسول بسرد وقائع مغامرته الروحية من أولها إلى آخرها دون توقف حتى ليشعر القارئ وكأنّ أعصاباً قد جرفته معه بسبب السرعة في تتابع الأحداث والدق الهائل من الصور التي يجد الخيال مشقة في تمثيلها واستيعابها. فيروي كيف أسري به إلى المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى بعد أن أبقظه جبريل عليه السلام من نومه وأركبه دابة يقال لها البراق

نزع عنه عباءة الشاعر ليتزوي بزوي المحقق الثبت والباحث الجليلد... بدراسة مطولة سماها "مغامرة الكلمة" تناول فيها بالنقد والتحليل تطور أدب المعراج منذ نشأته حتى أيامنا هذه فتحدث عن موقف الفقهاء ورجال الدين منه وعن موقف المعاصرين من هذا الأدب ورفضهم له باعتباره خرافات وإخبارا ملفقة ومندوسة القصد منها الإساءة إلى الإسلام وأورد أمثلة عديدة على ذلك استقاها من صحف ومجلات تصدر في بعض العواصم العربية. ثم تحدث عن قصة المعراج وتناصها مع قصص الأنبياء كما أوردتها الكسائي والشعالبي وذهب بن منه وكتب التاريخ العام كمؤلفات الطبري وابن الأثير وابن الجوزي أو تناصها كذلك مع ما تضمنته كتب السيرة وأشهرها سيرة بن هشام.

ولا يغفل الدارس الوظيفة الجمالية لثل هذه الكتابات والقصص فيفرد لها الفصل الأخير من دراسته مشيرا إلى قوة الشعوب على خلق العجائبي والخراف والي حاجتها إليهما.

إن ما أقدم عليه الباحث والشاعر الجزائري جمال الدين بن الشيخ لهو بحث مغامرة شيقية كما قال عنها المستشرق الفرنسي أندريه ميكال في تقديمه للكتاب وهي مغامرة ذات أبعاد ثلاثة : روحية وشعرية وجمالية. فالكتاب بالإضافة إلى ما توفر عليه من زخم شعري هائل حتى يمكن اعتباره قصيدة طويلة ذات نفس ملحمي، هو تحفة رائعة إذ احتوى على أكثر من ستين منمنمة نادرة تم اقتناؤها بعناية من أكثر من مستحفظ ومكتسبة في العالم... وتستغل قصة الأسراء والمعراج نبعلا لا ينضب ينهل منه المبدعون وأصحاب الذوق ويسود أن روائيتنا الحديثين، لم يظلموا عليها أو رجا عدوها من الخرافات الساذجة ولا لما اقتنوا ذلك الاقتان بالفرانجية الوافدة عليهم من أمريكا اللاتينية.

ولا بد هنا من الإشارة إلى أسبقية المتصوفة في تلقي هذه القصص والتأثر بها والنسج على منوالها فتركوا لنا تلك النصوص الرائعة التي ما تزال تحتفظ بكل نضارتها وتوحيدها. إن النص الصوفي المقترح هو النص الحديث بامتياز لانه يخترق الزمن ويخترق المنظور ولا يابه بالسائد والمألوف ولا شك أن بن الشيخ كان يفكر وهو يقدم على مغامرته في هذا كله.

النار هي الرمضاء والجلادة وأرض اليوس، والأرض العقيم، والأرض المساء والأرض السحيقة ثم الأرض العجيبة، وهي ملكة الشيطان يقيم فيها مفيد الدين والرجلين. ثم يروي له تفاصيل مذهلة عن الكائنات والمخلوقات التي تعيش في هذه الأرضين، فلما أراد الرسول معرفة ما إذا كان في الجحيم قصور وأبراج ودور كتلك التي رآها في الجنة أخذته جبريل من يده وقاده إلى مكان حيث يمكن رؤية النار وبواباتها السبع وقد ركبت الواحدة فوق الأخرى وهي: جهنم، لظى حطامة، السعير، صقار، الجحيم والهواية. ويفصل بين كل بوابة وأخرى مسيرة سبعين ألف عام. وقد استولى الهلع والذعر على الرسول وانقبض قلبه لهول ما يرى فأمام كل بوابة كان هناك حشد من الشياطين وبني آدم لا يحصى عددهم، تلفحهم النار فتحيلهم إلى حجارة سوداء. أما جوف النار فحالك السواد فيه سبعون ألف بحر من الصديد وسبعون ألف بحر من الجليد، وسبعون ألف من القار، وسبعون ألف من الرصاص المذاب وفيها سبعون ألف جبل من اللهب ينبع من كل جبل سبعون ألف عين من النار يسيل منها سبعون ألف واد من النار وفي كل واد تقوم سبعون ألف مدينة من النار يقوم في كل منها سبعون ألف قصر وفي كل قصر سبعون ألف غرفة. من النار وفي كل غرفة سبعون ألف تابوت وفي كل تابوت سبعون ألف صندوق، وفي كل صندوق سبعون ألف امرأة من نساء النار هن أفظع الناس خلقا (ص 144) ويستمر الرسول يسرد مشاهداته في دق من الصور المربعة لا يشبه مقيضا في وصف أشكال العذاب التي تقشعر لها الأبدان.

وبعد رؤيته للنار وما فيها من أهوال يطلب الرسول من جبريل أن يمد به من حيث أتى لأنه لم يعد يحتمل هذه المشاهد فيزل به إلى القدس حيث ينتظره البراق فيركبه وفي لمح البصر كان في فراشه عند أم هاني التي تنصحه وقد روى لها رحلته العجيبة بسلام إفشاء سره لقريش لأنهم لن يصدقوه لكنه أمر على الذهاب إلى الكعبة ليقتص عليهم مراقبه ومراقبه فكذب أهل قريش بزعمه أبي جهل ولم يصدقوه سوى أبي بكر كما اتبناه بذلك جبريل عليه السلام. وهنا تنتهي قصة الأسراء والمعراج كما رواها الرسول ولكن الكتاب المغامرة لم يته إذ بالإضافة إلى الشروح للموسمة والاحالات الكثيرة التي ذيل بها النص، اردف المؤلف وقد

سؤال اللغة ومغامرة التحديث

خالد الغريبي*

النفس والحياة والوجود، ويحتنها نحننا من أقاصي الكلام وبراري التيه ومغامرة السؤال وحيرة الوجدان

إن اللغة لا تسكن لها إلا حارح الوقت، إذا داهمها الفيض فرت إلى الحلم وأجراس الروح وغيب الزخيل وشهوة السفر.

وحيثما نقول لغة الشعر فإننا ندرك تمام الإدراك:

أ- أن اللغة في هذا السياق هي من صميم الاندفاع الشعري بكل مكوناته التعبيرية والاحشائية والرمزية والصورية والتحيلية والأيقاعية أي أنها جزء لا يتجزأ من التركيب والتشكيل والرمز (1) والسأ والقصة والإيقاع،

ب- أن لغة الشعر هي تعبير عن حالة وموقف ورؤيا ويشكل هذا الثالوث من الدوران الممتزج المشتركة بين أغلب شعراء الحديثة في تعريفاتهم للشعر (2) وتلعب الموهبة والمعرفة والخبرة الأدوار الأساسية في توسيع أفق الشعرية اعتماداً على اللغة وسائر العناصر المكونة للعملية الشعرية.

وتبني المفاتيح الثلاثة على عوامل هي: الإستشعار الوجداني والوحدوي لتجربة الباطن من جهة الحالة والتعبير عن رؤية العالم والانسان والتاريخ من جهة الموقف واستشراف الأني والمغامرة في المجهول عن طريق الفن أي بالانزياح (3) عن لغة القاموس إلى لغة التخيل والإحياء من جهة الرؤيا.

ج- أن التعبيرات اللغوية الحديثة لم تعد تقتصر على اللغة المكتوبة وإنما تجاوزت ذلك إلى هيئة بصرية وسمعية حيث يلعب التشكيل البصري للغة الشعرية وظيفة من وظائف الخطاب الشعري الأساسية فضلاً عن عامل سرعة الشعر الذي يعد إحدى وسائل الإيلاج وسيلا من سبل الاتصال والتلقي.

وعموماً فإن تشكيل فضاء اللغة إنما هو أساس شعرية النص خارج مدار الجس الأدبي الأرحد، مادام كما قال فاليري "Valéry" فيبدو لنا أن اسم شعرية يطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي إسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو



جري الاعتقاد من منظور

النقد أن التحديث في

الشعر العربي المعاصر مصنفه

الشيرة على الوزن والقافية، وهو

حكم مبالغ فيه، وإنما جوهر

التحديث ومداره اللغة حسب ما

اعتقد.

واللغة الشعرية ليست مفعماً أو

كلمات أو قاموساً من الألفاظ

والمصطلحات أو تراكييب لها

انظمتها أو انساقاً من الأصوات

والمفردات وإنما هي عالم من الألفاظ

والتراكيب والصيغ لحدود لها في

الإحياء يستخدمها الشاعر بلا

ضفاف، ويصوغها من أيقاع

الأصوات متألقة ومختلفة في جماعات وزمر وأفراد: فمن حركة الشعر الحر إلى جماعة مجلة شعر التي تكونت في مرحلتها الأولى من يوسف الخال وأدونيس وغيليل حايي ونذير عظمة ثم أسعد زروق وأنسي الحاج وخالد سعيد وأصدرت هذه الجماعة أول عدد لها من مجلة شعر في كانون الثاني عام 1957 وبعد مسيرة ثمانية أعوام احتجبت خريف عام 1964. ومهما يكن الموقف من هذه الحركة ويصرف النظر عن الأسباب الآلية التي فتورها ثم أقول نجدها فقد ركزت من خلال أقدام كتبها على اللغة ودعت منذ يبنائها الأول إلى تطوير اللغة "وإبدال التعبيرات والمفردات القديمة بتعبيرات ومفردات جديدة" كما جاء على لسان يوسف الخال ولم يتوقف هذا المد على ما ذكرنا من جماعات، وإنما تواصل على ألسنة شعراء الحداثة بمختلف مشاريعهم واتجاهاتهم، والحقيقة أنه رغم اختلاف منطلقاتهم الإبداعية إلا أن رؤاهم حول اللغة مثلت ألوان خيوط لتسج مفاصم مسكونة بهاجس التجديد والرغبة في التحديث والتجاوز بوتائر مختلفة يسندها في ذلك واقع المجتمع العربي واشكاله السياسية والتاريخية والحضارية (من النكبة 1948 إلى فككت 1967) إلى مختلف التحديثات والأزمات التي دارت أغلبها حول قضية فلسطين والحرب الأهلية اللبنانية.

إن فعل التحديث يمثل بهذا أساسيا من أبعاد حركة الشعر الحديث في نظرتها إلى اللغة مفهوما وإجراء، تضييلا واستشرافا للأتي مما أخرج الشعر من محيطه ومن له أفاقا جديدة، وفجر العديد من طاقاته، وأجلت قدرة القول الشعري على التعبير والتصوير والأداء وتشكيل العالم والأشياء والرؤى والمشاعر في مدار المدش والمهاجرت والمحتجب والسري...

وما صوت غليل حايي عبر كتاباته الشعرية، "نهر الرماد" 1957 "الناس والريح" 1961 "الرعد الجريح" 1973 رسالة الغفران من صالح إلى نمود 1974 من جسيم الكوميديا (1975-1979) إلا مثال حي لشاعر متعدد الأصوات في لغة متنوعة السجلات ألف بين أرملة الشعر العربي منذ أبي العتاهية والتمني والمعري وصروح الفكر الحديث وأعمدته مع نيته وشوبنهاور رأسا غطوط التواصل بين لغة الأسطورة والشعر ولغة الوجود والدراما: فنجمة السؤال والانكسار وإيقاع الحياة والموت والانبعاث وحقائق الأشياء، دوار سحق يراوده ولا ملاذ في واقع عربي معاصر لا بالتصبير عن طريق اللغة ورموزها والأسطورة وطوقسها

تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر (4).

د- لا يمكن أن يفتونا إدراك أن اللغة عموما لها بعد لساني أساسي في تركيبها ووظيفتها التشابكية التي أدرك "رومان جاكيسون" مدى تدخلها وإرتباطها بالارسل والتلقي ومضمون الرسالة اللغوية في مجال ما اصطلاح عليه بالشعرية التي يمكن أن تعرف "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفية الشعرية في سياق الرسائل اللغوية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص (5)" منذرنا تمام الإدراك خصوصية اللغة الشعرية والبنى الخاصة للغة، إذ يقول في موضع آخر "إن التحليل اللساني الذي يأخذ ضرورة بعين الاعتبار تعدد الوظائف اللغوية ويوجد بالتالي متكيفا مع "خصوصية اللغة الشعرية" لا يمكنه إلا أن يعترف بالبنى الخاصة التي تميز اللغة" (6).

إن أغلب هذه الملاحظات تتدرج في صميم المنظور النقدي لحداثة اللغة الشعرية"، وهي مقدمات تشمل تجربة الشعر العربي الحديث مع اللغة، وفي سياقها رأيت أن ألمع إلى تجربة هذا الشعر اللغوية منذ الخمسينيات ناطرا إلى إشكالية التحديث ومظاهرها في اللغة في محور أول ثم مقترحا مشروع تقوّل لتصنيف الشعرية العربية انطلاقا من نموذجين نظريين "لأدونيس" و"صلاح عبد الصبور" في محور ثان غالما هذه الورقة بوقفة تحليلية نقدية حول الموضوع المطروح.

اللغة الشعرية العربية والتحديث: رصد عام

مثلت حداثة الخمسينيات من هذا القرن لحظة تشكلت فيها نظرة جديدة إلى اللغة الشعرية في ضوء تغير نظرة المبدع إلى العالم والإنسان والتاريخ والكتابة، مما أغفص إلى استأج حركات وجماعات كانت رؤاها وبياناتها بمثابة الأناقة على تأريخ موجه في زمن كان هاجس التحولات والقفز خارج أسوار النموذج يسكن أغلب المبدعين في العراق ومصر ولبنان وسوريا بعد مرحلة مخاضات عنيفة لجماعات الديوان والمهجر وأبولو، ولأفراد في المشرق والمغرب ظل صدامهم مثلثا بالبحر، لامتداد يرسمونه إذ حجب عنهم الزمن رؤيا شقيقة لما ينبغي أن يكون، فظلوا مرتبهين بواقعههم وأبصارهم مزروعة في زمن قادم.

هكذا ولدت تجارب الشعر العربي الحديث ولدت أسماء شعراء مثل السياب وتازك المالكة وبلند الحيدوني والبياتي... في حمأة السياسي والقومي والانساني وتالت

رجة المعاني تستشرف أفاقاً قصية أو لنقل بمعنى آخر من مخاض الرؤية والواقع والتاريخ إلى مخاض الرؤيا والانصراف في عالم القصيدة: نقلات سريعة في تاريخ الشاعر الواحد وفي تاريخ زمرة من الشعراء لأرباب بينها إلا هاجس التجاوز. جازوا من القصيدة بيت اللغة وطقوس الانكسار وهبوا يزعمون في أيماننا فوضاهم الجميلة ويلزون في كياننا ترجمتهم المتعالية وهشتمهم الأسطورية «ونداهم الراعب إلى عودة ما إلى الأشياء وإلى أوك الأسماء» كما قال محمود درويش

إنّ لتأمل في زمن الشعر العربي الحديث في علاقته باللغة والناظر نظرة شمولية في لحظات اندفاعه وانكساره يلحظ:

1- إنّ مغامرة التحديث هي في جوهرها مغامرة الكتابة شكلاً ومحتوى وقد فُتحت هذه المغامرة عن نفسها من خلال درجة من درجات بلوغ زمن الشعر الحديث مخاضاته عند الرواية ومن تلاهم من موجبات القول الشعري والتفسير له وبلغ المخاض أعتاه في الثلث الأخير من هذا القرن حيث دخل العديد من الشعراء في متاعبة التجريب فتداخلت أنماط الخطاب ودخلت الجواجز إلى أغلب الأحيان بين أجناس القول وتوسعت الحدود المبرحة إلى بنیان الكتابة وضاعت الحدود بين الشعر والنثر والشعر والإيقاع والوزن والعامي والفصح وتغيرت مقاييس تفوق الجمال وانعكس كل ذلك على تجربة نقد الشعر فغابت معالم التصنيف وتداخلت الانتماءات واتسعت الهوية بين الأبداع والتفقد، مما أدخل ضيماً بيناً على حركة الريادة الشعرية وعلى أعلامها المؤسسين والتأجيزين لها ولحق ذلك أصناف الشعراء من المبدعين المتمين إلى موجات لاحقة.

2- إن محك الاختلاف بين الشعراء المحدثين هو اللغة بما هي أداة تعبير وتفكير وجهاز مركب من الرؤى والمواقف وأزمة الأبداع والانتماء الحضاري والتاريخي للأمة، فضلاً عما يعلق بها من هواجس المبدع وتعبيراته الباطنية والذهنية وإيقاع حياته وعصره...

وما لغة الشعر في هذا السياق الذي عبرت عنه تجربة الشعر الحديث في لحظات إبداعها لثالفة والمشرقة الا طبقات من المجازات والاستعارات والتكثيف الحي للصور والبيانات والمعاني حيث ينبعش طقس الكتابة مفعماً بامتلاء التاريخ وانفتاح الوجود إن اللغة بهذا المعنى هي كما قال ما رتن هيدجر «ليس مجرد أداة من بين أدوات أخرى يمتلكها الإنسان بل هي بشكل عام وقبل كل شيء ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتح الوجود ولا يكون العالم إلا حيث تكون اللغة».

عن تجربة العناية الوجودية في بعدهما الذاتي والقومي والكوني، في هذا الفضاء الدلالي تشكلت لغة الشاعر الرمزية الأسطورية، [تحوّز، المنقاد، بعل، سدوم] ولغته المشبعة بالطقس الديني [يهودا، المسيح...] ولغة الطبيعة في عنفها وجلالها [الرعد، الشمس، والنجم] ولغة الوجود والغثيان [الملح، الكلس، الطحلب، الرماد...] وهي لغة في صيغة الجمع تحرر عن الصراع بين الحياة والموت والحسب والمطمع والنهوض والجمود: جلولين زمزين لصراع الإنسان صغارا عنياً، صباراً يرتاد غمر المجهول [انتظر قصيدة البحار والدرويش] ومنكسراً ذليلاً يجمخ في حالة «سدومية» غارقة في «الطين الموات»: لعبة الصراع بين سجينين من القيم أسستها اللغة وإبداعها، بحثاً عن بحث ممكن: «رعدة الموت الأكيدة التي لا يد أن تعقبها شهوة خضراء تأتي أن تبديه هكذا تنزع تجربة حاوي في ظل الطابع الغنائي الفجائي للغة حيث تمثل الذات مصدر التألم والتأمل، منها يتأسس خطاب اللغة وإليها يعود، ومن دهاليزها المعتمة المسكونة بأوجاج العصر نشأت صوره وغياياته وإيقاعاتها فإذا «الأنا» تمثل دورة الخطاب على ذاته إذ يقدر انقراضه في الدنجل يكون امتداده في الخارج، ويقدر امتداده في الخارج يكون تشيخه سحرية الداخل: لعبة لوبية لا فصل فيها بين الداخلي والغائي والظاهر والموضوعي ومعقولة المعرفة ولا معقولة لها، وهكذا تكون الذات من خلال نسيج اللغة والرؤيا صياغة لمعادلة التفكير في الواقع وبه ويكون الواقع صياغة لمحاولة التفكير في الذات وبها ويكون التفكير واقعاً ذاتياً متأملاً فيه... وما انكشاف مدار الفجائية في شعره إلا تعبير عن وجه من وجوه عجز اللغة في صياغة المسميات حيث تقصف المسألة اليومية جذران الذات المسألة والمتألمة في واقعها فينكشف التاريخ غلغامة دخنة فحم

ليس في الأفق سوى دخنة فحم

ليس في الأفق

سوى ضفة نهر وموت لا يبين

وفي كلمة موجزة: إن معاناة خليل الشاعر هي معاناة تعبير عن واقع مرير لحياة وقصيدة تطفح بالآلام ذات وأمة يؤسسها وهي حاد بالتاريخ، وما وحدة التجربة الوجودية عنده إلا وحدة تجربة لغوية تكون تمايزاتها دليل معنى لوجود ووجود معنى يفيض بدلالات لإشباع الحياة ووجهها الآخر: الموت.

هكذا للمخاض العنيف يخلخل مدار زمن الأبداع الشعري العربي منذ الخمسينات: رجة الإيقاع تلتها رجة اللغة وسينهما

أجيال لاحقة واعدة بالتنوع والاضافة ثانياً، وأثرت سلباً في أشباه الشعراء الذين لا حصر لهم إذ تعاملوا معها بالحاكاة والتقليد في مستوى أساليب كتاباتهم وطرق انشادهم للشعر ثالثاً. مما أغمض وضع الشعر وسبل تقديمه وتصنيفه.

أما في المستوى المنهجي التطبيقي فلأن حيز هذا المشروع محدود من حيث الزمن والأطار فقد ارتأيت:

أ- اجترح تجربة الشعر العربي الحديث نابراز طرعي حديثها والسعي إلى توريثها وفق رؤى نظيرية للغة رغم وعينا بالفروق الماثرة بين الشعراء المنضوين في رؤية واحدة.

ب- اكتفيت في عملية ضبط حدي الدائرة التصنيفية بالنظر في موقف كل من أدونيس وعبد الصبور من اللغة الشعرية وبمقتضى رصد أولى أدركت أهمها يمثلان وجهتين مختلفتين أثرت تأثيراً واضحاً في صيرورة الشعر العربي في العقود الأخيرة، كما أدركت أن سائر الموجات الأخرى لشعراء الكبار الذين يشق المجال لذكرهم تستحدد خطوطها بين تكتلين القطبين مع امكانية وجود محاور غطية أفقية مشتركة تجمع الأطراف والموسطات في حركة جدد وتبادل وتأثير.

إن طرعي الاختلاف بين أدونيس وصالح عبد الصبور هو الموقف من اللغة الشعرية، ولعل هذا الخلاف شكّل في نظري جزءاً لا يتجزأ من تاريخ ظاهرة الشعرية العربية الحديثة منذ النصف الثاني من هذا القرن أولاً ومقاييس من مقاييس تصنيف النظرات إلى اللغة وأساليب التعامل معها شعرياً ثانياً.

ويكفي أن نتطرق في هذا الصدد من قولة لأدونيس مقارناً بين موقفه وموقف عبد الصبور من اللغة لتبين صحة ما ذهبت إليه، يقول أدونيس: «أما عن اللغة الشعرية فكان لكل منا رأيه ومعارضته وكنا على طرفي كنت أستاذ فيما أقرأ نتاجه... هل يكفي لكي نخرج من التقليد الموروث ونؤسس مقاربة شعرية جديدة أن نستخدم اللغة البسيطة أو المبسطة أو اليومية العادية؟ وكنت أجيب دائماً ولا أزال أن هذا الاستخدام ليس بعد ذاته مهماً كما يزعم بعضهم أو شعرياً وإنما تسجل أهميته وشعريته في كينفته. فني هذه وحدها يمكن استكشاف أو تبين مدى تجاوز أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية من جهة وفتح آفاق جديدة للتعبير وطرقه من جهة ثانية... (7)».

إن تجربة أدونيس الشعرية وما أسهم به من كتابات نظرية بدءاً من "مقدمة للشعر العربي" (1971) مروراً بـ "زمن الشعر" (1972) والثابت والتحولات" بجزائه الثلاثة

3- إن هذا الاقتران المخصب بين اللغة والذات والعالم هو الذي تلمح بعض ملامحه في نماذج من الشعر العربي الحديث طيلة نصف قرن في عذابات الكتابة ومحتنا وتلونيات اللغة والبناء ومدارات الرؤيا.

مشروع تصنيف شعرية اللغة الحديثة: أدونيس وعبد الصبور منطلقاً

لا مفر من التأكيد بدءاً أن الألام بالمدونة الشعرية الحديثة بشقيها النظري والأدبي مسألة لا تندرج في مشروع هذا لضيق المجال وانضاح موضوع اللغة على أوسع لا تحدد وعليه فقد ملت إلى الاختصار على رصد مواقف شاعرين من اللغة هما أدونيس وعبد الصبور محاولاً الامتثال عند الضرورة إلى انتاجيهما الشعري، ومرد هذا الاختيار أسباب نظرية هي حصيلة قراءتي لمدونة الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن، وأسباب منهجية تطبيقية متقيدة بحدود البحث وأفاقه حصراً لدائرة الاهتمام.

إن الأسباب النظرية يمكن حصرها في الملاحظات التالية:

1- إن الشعرية العربية الحديثة - فيما اعتقد - هي شعرية اقرب لامدارس وإن الموجات الشعرية الجديدة وإن كان فيها أساس مشترك: استشراق أفق التحديث أولاً، واختلاف في أساليب تفعيل الحركة الشعرية لأنها نشأت في أغلب الأحيان من هزات جزئية للأفكار والرؤى متصلة بعامل المتأقفة ومواقف الشاعر الأيديولوجية والجماعية وما يعيشه من أوضاع عالمية وأنظمة علاقات بشرية.

بحيث نعتقد هذه الرؤى إلى نسيج خصوصية يوحدها وما للموقف من لغة التراث المعاصرة إلا أشد العلامات تعبيراً عن هذا التناثر العضوي الذي آل في العقدين الأخيرين إلى ضبور فاعلية الشعر وانضاح فاعلية السرد.

2- مثلت اللغة الشعرية مقوماً من مقومات الاختلاف بين الشعراء داخل الرؤية الجامعة وبين مختلف الرؤى، على أن هذا الوضع من الصراع على قاصدة النظرة إلى اللغة لم يخلق في مسار التجارب الشعرية المتلونة قاعدة مبدلة للرؤى وفق مذاهب شعرية معلومة لها كيانها وامتدادها، وإنما أنتج سلطاً شعرية يتفاوت الاعتراف نقدياً بها باختلاف منازع النقد الفنية والسياسية، على أن ما تجدد الإشارة إليه أن هؤلاء الشعراء مثلوا في ذاكرة المتلقي جلوداً لخلاصة شعرية تمثّل أعراقها في العقود الأولى من حركة التحديث الشعري، أثرت لاحقاً في موجات الشعر مشرقاً ومغرباً أولاً وحجبت في نفس الوقت بما سلط عليها من أضواء النقد قاصات شعراء مبدعين من

مجرد أداة لا يصل معنى متقول عنها، إنها بالأحرى المعنى، لأنها هي الفكر، بل أنها سابقة عليه لأن المعرفة لاحقة ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة وكان محدداً بقواعدها (13)
7- اللغة رمز لكل حرية، وهي فضاء تحرر لطاقتها وامكاناته ودرجاته وحلمه، وهي أفق التخلص من كل ضرورة لذلك تكون اللغة وحدها المكان الحي، الحر، اللانهائي، انها الحضور الغامر الذي لا يرد (14).

هكذا تلتصم اللغة في عرف أدونيس بالواقع والوجود والأشياء والعالم والانسان والمعنى والفكر والحرية، وإذا يفصح أدونيس في كتاباته النظرية عن هذه المعاني المتعددة للغة، فإنها يصوغ نظره تكاد تكون مبدئية مفادها أن اللغة كيان قائم بنا، وبه ومن خلاله نتحرر من السائد لأنها أداة من أدوات تمسرينا عن كيونتنا، ولا تكسي هذه الكيونة معناها خارج ما به نعبّر، من هنا يتدرج مفهوم الشعر إذ الشعر كما قال "هنري ميشرونك" متحدداً عن تجربة أدونيس « الشعر، نقد الشعر، صراع مع الشعر، ليس فقط هذا التقليد أو ذلك من التقاليد المختصة بالأوزان الشعرية لكن من أجل الشعر الذي يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلاً، شعر الأحرار وهو الشعر نفسه (15).

إذا كانت اللغة كما أسلفنا ترفض التكيف مع السائد، وهي لا تعبّر عن الظاهر من وجودنا، وإنما تنفصح عن اللبّس من كياننا، فهي بالضرورة تقيل إلى التعبير عن هذا اللبّس بالخصوص الذي هو حقيقة الشعر «إذ ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكاً شاملاً، ذلك أن الموضوع هو قوام الرغبة بالمعرفة» (16) وإذا كان هذا الغامض هو نسيج العالم الشعري بما هو لغة ورمز وإيحاء وصور ومعرفة فإن هذا الموقف حول الغامض وتجلياته في العملية الانبغاضية هو ما شكّل خط التباين في وجهات شعراء الحداثة وتقاعدها... ولكن ربط بعضهم تجربة "أدونيس" وخاصة في مؤلفه «الكتاب» بالزعة إلى ارادة الانقباض محللاً ذلك فلسفياً يرفض التجوهر في قوله: «رفض التجوهر يعني رفض الوضوح لأنّ حيث يتجوهر معنى الأشياء وتظهر لنا هذه الأشياء مكتملة وملينة بذاتها وبالتالي واضحة الهوية، ما يتجوهر يسمى، وما يسمى متماه مع ذاته ويمكن، وبالتالي القبيض عليه عن طريق مفهوم محدّد وثابت لا مكان إذن فيما هو متجوهر للانقباض...» (17).

لأن مسألة هي أكثر تعقيداً مما نظن من حيث وظيفة الشعر وخصوصية التلقي والأطر الاستيعابية التي ينتج فيها الشعر كفاعلية إبداعية وإنسانية وحضارية، ولعل هذا ما دعا فئة من

(1974-1978) و«فاعحة لنهاية القرن» (1980) و«سياسة الشعر» (1985) و«الشعرية العربية» (1985) وصولاً إلى «كلام البدايات» (1989) و«الصوفية والسريرية» (1992) وغيرها تعبّر عن الأهمية التي أولاها للغة الشعرية ويمكن أن أحمل نظرتي إلى اللغة في:

1- إن اللغة هي صميم الشعر ولا شعر خارج اللغة: فاللغة هي بمعنى من المعاني جوهر الكتابة، والكتابة بحث دائم واستكشاف لانهايتي للمجهول وهي القبيض بواسطة اللغة على الموضوعات، ولا يتحقق ذلك في عرف أدونيس إلا إذا امتلكت رؤيا ناعمة تغفر بنا خارج المفهومات السائدة فتتيح للقول أن يتفهم وللكتاب أن يتشكل خارج مدارات المألوف والمعناد والجاهز، ويميز "أدونيس" في كتابه "زمن الشعر" بين اللغة الشعرية واللغة العادية بقوله: «إن لغة الشعر هي اللغة الإيضاح، فالشعر الجديد هو في هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقول، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله (8)»

2- إن اللغة الشعرية هي نقبض الواقع لأنها لا تتأسس في نظره إلا خارج المألوف من المفاهيم والسائد من النظرات، ولأنها خلخلت لهذا السائد وتجربة كيانية عميقة لبنانية تهبط طاقاتها الإيحائية وقبضتها من تعاليلها التي طرأ كلالها تتجاوز الواقع أو تعبّر أدق من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع (9)

3- إن اللغة ممارسة كيانية للوجود ومن هنا تتولد العلاقة بين الشاعر والأشياء التي يكتبها وهو بقدر ما يتخللها تتخلله تصير جزءاً من كيئنته، والشاعر حسب أدونيس «لا يكتب عن الشيء وإنما يكتب الشيء». إذ اللغة ليست للانسان لكي يقول ما هو واقع وحسب، وإنما هي أيضاً وقبل ذلك لكي يقول الوجود كياناً وصيرورة (10).

4- إن اللغة أداة للتعبير عن الأشياء لا بوصفها أو النزول إليها وإنما بالسمو بها إلى صتات المجردة والجهري، فهي على حدّ عبارة أدونيس «لا تهبط إلى الشيء، لكي تتلصق به وتبقى معه وتشبهاً وإنما لكي ترفعه إليها وتكونه، هكذا ليست اللغة بالشيء الذي يفصح عنها بل الشيء شيء» باللغة التي تفصح عنه (11).

5- الإنسان هو صانع اللغة وصانع الشعر باللغة، والشعر حسب تعبير أدونيس «ليس موجوداً في اللغة كما هو اللون مثلاً أو العطر موجود في الورد. الشعر في الانسان والانسان هو ماله. اللغة بالشعر وماله العالم» (12)

6- إن اللغة هي المعنى ولا معنى خارج الفكر فهي ليست

جريح (1970) إلى (شجر الليل 1972) إلى (البحار في المذاكرة 1979)، على أن ما وسم شعره إجمالاً كما قال هو: «اصطناع لهجة الحديث الشخصي الحميم».

إن هذه الخاصية بقدر ما شكلت نهجا عند شعراء الموجات المتتالية فبعضهم إلى انتهاج نهجا في تجربة الشعر المصري الحديث خصوصا، ولعل أحسن من غير عن ذلك الشاعر «فاروق شوشة». في قوله متحدنا عن «صلاح عبد الصبور» «لكن الصيغة الشعرية التي اغزها صلاح عبد الصبور كانت بالنسبة لنا وبالرغم من هذا كله الصيغة النموذج في تعبيرها عن الوجدان وفي نفاذها إلى جوهر الشعر وفي استشرافها وقتلها لحساسية العصر وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية والإسهام في بناء المعجم الشعري المعاصر وتشكيل القصيدة الحديثة» (23).

إلا أنها اعتبرت عند البعض دليل نظرة ضيقة ومباشرة للغة ووظيفتها. وهي أقرب للتعبير عن عالم المحسوسات، وإنه فحنتها التخيلية تظل مشدودة إلى الأرض واليومي رغم نوحها إلى الانفلات منه، ولعل ذلك مادها محمد بنس تواملا مع فكرة أدونيس إلى القول: «إن شعر صلاح يراوح بين الرقيقة والرواقية تنكته المحسوس والملموس بقدر ما يعطش للتجديد على أن محسوسه ومحسوسه أكثر حضورا من تخيله... فلم يكن حوارا مع اللغة إلا هامشيا» (24) على هذا الخط الفاصل بين رؤيتين: رؤية تجريد اللغة والسعي إلى ترميزها عند أدونيس وتجسيد اللغة وإضفاء بعد الواقعية والتعبيرية عليها تقع تجربة الشعر العربي الحديث منذ الخمسينيات إلى الآن... وانطلاقا من هذا الخط ترسم كل التمايزات بين موقفين من اللغة الشعرية وأساليبها وما يتصل بها من مسائل متعلقة مثل مسألة الغموض (25) ومسألة الشعر والتلقي ومسألة التعدد اللغوي.

وقد قسم الدكتور صلاح فضل في كتابه «أساليب الشعرية المعاصرة» (26) هذه الأساليب إلى مجموعتين أسلوبيتين، أطلق على المجموعة الأولى مصطلح الأساليب التعبيرية وسمى الثانية بالأساليب التجريدية ولاحظ «خط التطور البارز في الشعرية العربية المعاصرة يتمثل في التقلص لتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية الأمر الذي يؤدي إلى لون من تغريب الشعر (27) كما صنف الأساليب التعبيرية في أربعة تنوعات أسلوبية، هي الأسلوب الحسي وأحسن من يمثله نزار قباني والأسلوب الحيوي ويمثله كل من بدر شاكر السياب وأمل دنقل وأحمد عبد المعطي حجازي والأسلوب الدرامي ويمثله كل من عبد

الشعراء الذين أدركوا أن وظيفة الشعر هي تغيير العالم إلى رفع أصواتهم ضد عتمة الشعر... وفي هذا السياق يتدرج صوت صلاح عبد الصبور الذي يمثل الوجه الآخر من حداثة التجربة اللغوية والشعرية بالقياس إلى أدونيس.

يتدرج مفهومه للغة الشعرية في إطار مفهوم أشمل للشعر باعتباره «فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات الموسقة» (18).

إن ائتران الشعر بالحياة هو الذي يسوغ ائتران اللغة بالحياة في علاقة حميمة أصيلة، ومن هنا تنشأ العلاقة بين اللغة والشعر في المستويات التالية:

1- إن اللغة عند عبد الصبور بما هي في عنصر من عناصرها ألفاظ فإن «الألفاظ هي رموز لعان»

أي بمعنى آخر هي مجال ترميزي يحقق الشاعر من خلاله معادلة الربط بين الواقعي والرمزي.

2- إن اللغة مشاعة بقدر ما تحمل فرادتها الإبداعية وما تأكيد عبد الصبور ضرورة غير الشاعر وتواصله مع المتلقي في نفس الوقت إلا دليل وعي بوظيفة الشعر الجمالية والأدبية فهو القائل: «لا بد أن يكون للشاعر صوته الخاص واستعماله الخاص للغة لأن اللغة ملك كل الناس... إننا لا نملك اللغة كما يملكها كل الناس ولكنه يعيد تشكيلها بحيث تعبر في أنساق أو سياقات يتوفر فيها الجمال والقيمة...» (19).

3- إن صلة اللغة بالخلق والصدق متينة، فهي لا تحاكي الحياة وإنما تعيد خلقها دون أن تخل بشروط الصدق الذي هو الطابع التمييزي من الحياة. فالشاعر على حد قوله: «لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا...» (20)

4- إن ائتران التجربة الشعرية عنده بالتجربة الوجودية والصوفية أفضى إلى اعتبار اللغة أداة «للاساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء».

5- إن اللغة لا تحيا إلا بمعاودة انتاجها بالنظر في التراث الأدبي العربي ولا يتحقق ذلك في نظره إلا إذ «منحنا الجسارة اللغوية (21)» لذا نقد ما أسماه بأشكال تنغف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية إشارا للزينة على الصدق وظنا أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن» (22) وعموما فإن مفهوم اللغة ووظيفتها في الشعر عند عبد الصبور لا يمكن فصلها عن سياق لحظتها وعن تطور تجربة الشاعر من خلال ابتداعه «...» به منحي متغيرا: من (الناس في بلادي) 1957 إلى (دول لكم 1961) إلى (أحلام الفارس القديم 1964) إلى (تأملات في زمن

وتلونياته بشيء من الدهشة المشوبة بالحيرة لتقارب الألوان وتباعدها في نفس الوقت ظاهراً، على أن الدين المتخصصة ثابت هذه التجارب والروى الشعرية ومقالاتها يكشف أن جفورها الاشتغالية لا تخرج عن دائرة تصنيفية معلومة، ولكن ما طغى على هذه الحركات التأسيسية لا حفا عبر أزمنة الشعر المكرورة من تشتت وتوزع أضفى عليها تعقداً وفوضى دون أن يكون ذلك عامل إغصاب وإضافة. وهكذا يمكن استخلاص حقيقة معادها أن عقدي الخمسينات والستينات من هذا القرن هو المدار التحديتي لقضية الشعر واللغة وأن العقود التالية ما هي إلا تواصل لفاعلية الشعر المنجزة ولسلبية تشويهاة أحياناً. ولعلّ هذا ما يدعونا في الختام إلى ضرورة النظر إلى بعض مآزق التحديث الشعري فخصها الدكتور محمد التويهي (30) في ثلاثة أخطار هي:

- 1- نيل الشكل الجديد قيود الشكل القديمة الصارمة يجعل من السهل دخول المتطفلين عليه، هؤلاء الذين تفرغهم هذه السهولة الظاهرة، ولا يدرون أنها تخفي تحتها نظاماً دقيقاً.
- 2- إن التماس النبوات الحبية للغة الكلام اليومي ربما يفسد في الانزياح الحقيقي.
- 3- خطر الإسراف في التعقيد والغموض.

خاتمة

إن الحديث عن اللغة الشعرية مسألة لا تخلو من تعقيد لأنها تمثل أساساً تحول البنى الفكرية والحضارية للأفراد والمجتمع، وهي بقدر ما تكون مبتكرة وموصولة إلى حاجيات التطور الطبيعي للإنسان ومشدودة إلى هويته تكون درجة أصالتها، ويكون عنوان إبداعها فالإبداعية هي أولاً وقبل كل شيء وهي بالذات والفن والتاريخ، وعبر هذا الوعي الاستشرافي تتحقق للشعرية شروطها النصية، بمعنى آخر أن لعبة الأبداع باللغة وفي اللغة لعبة طبقية تستحضر البداية الخارقة في تفاصيل الذاكرة وتستشرّف في آن رموز الخطاب الآتي، الجسور، المتجدد، المغاير، المتطلع إلى النبوة المفضل، المتفتح، المعابر صفة المستحيل، المنذر بالتوتر الأيد والهول المحموم بلغة الغصب، الواعد بمغامرة الأشرار.

إن اللغة في لعبة تشكيلها، مادامت القصيدة كما قال حوته "تشكيل قبل أن تكون جمالاً" تحي وتحيث لأنها حركة نفي وتأسيس، بحث وتواصل، حركة تترك إلى أغوار الزمن دون أن تكون فسطحهم منه باسحة عن مدار تسكنه، في الأفق تبهر، ومن رداها تنسج تفاصيل تحلياتها ومكنون صمتها.

الصبور ودرويش في بعض مراحل والأسلوب الرؤيوي ويمثل عبد الرهاب البياتي وخليل حاوي وبعض من شعر سعدى يوسف (28).

أما مجموعة الأساليب التجريدية فتقسم إلى نوعين: التجريد الكوني ويمثله أدونيس وقاسم حداد، والتجريد الأشراقي ويمثله عفيفي مطر وسعدى يوسف (29) وفي ظني أن هذا التقسيم رغم مشروعيته المعتمدة على الأسلوبية وإدراكه لمناطق التداخل والتقاطع بين شتى هذه الأساليب، فإنه يشمل بدرجة أساسية رؤية الشاعر إلى النص والإنسان والعالم. أما موقفه من اللغة فهي مسألة تظل تحتاج إلى مزيد من الإبراز، وما يزيد الظاهرة إشكالا في تجربة الشعر العربي هو أن الخط الفاصل بين التعبير والتجريد رقيق جداً، في تجربة القصيدة الواحدة ناهيك عن تجربة الشاعر والشاعر، وذلك أن مدار التمايز بين الحسي في شعر نزار قباني و خليل حاوي وصلاح عبد الصبور على سبيل المثال مسألة تحتاج إلى مزيد التفحص والتحليل، وقس على ذلك التمايز بين الأساليب الدرامية في شعر كل من صلاح عبد الصبور ومحمود درويش و خليل حاوي :-

من هنا فإني أعتقد أن مشروع التقسيم يكتسب ألبني العليل استعمال اللغة الشعرية بما هي مفتاح من مفاتيح تصنيف الشعرية العربية الحديثة، ويمقتضى ذلك فإن دائرة التعبير عن طريق المجسّدات اللغوية يمكن أن تشمل إضافة إلى صلاح عبد الصبور كلاً من عبد المعطي حجازي وأمل دنقل. أما الدائرة الثانية فيمكن أن تشمل كلاً من أدونيس ومحمد نيس وقاسم حداد... وبين هذين الدائرتين يمكن رسم مدارات أخرى ينسري في إطارها سائر الشعراء مع ترك الحرية لكل مدار أن يجذب بمثلوه إلى زمرة التجريد أو التجسيد.

إن حركة الاتصال والافتصال جذبا ودفعاً بين قطبي 'التجريدية اللغوية' والتجسيدية أو 'التعبيرية اللغوية' هي سمة الشعرية العربية، ولعل الميل المتزايد إلى تفسير النسق الغنائي في اللغة الشعرية والذهاب في تجربة اللغة الدرامية إلى أقصى تخومها هو ما يشكل ميسم الشعرية العربية الحديثة مع ما يكتنفها من تجديد في بناء سجلات اللغة والصورة والإيقاع.

وعصمو فإن ذلك لا يمنع من القول: إن موجات الشعر العربي الحديث يكتنفها تلاحق وتكثف وتشي بأزمة نوع لا بأزمة كمّ بما يدفع أي باحث إلى النظر في خباطة الشعر

هوامش

- 1- 'لعل' كما ذهب إليه تودروف في كتابه «الشعرية» ترجمة شكري المسحوت ورجاء بن سلامة، دار توفيقال، المغرب ط1 (1987) حين مبرير صيرورة الدلالة وصيرورة الترميز قائلا: «إن الدلالة موجودة في المفردات، أما الترميز فيتمثل في الملفوظ داخل التركيب»
- 2- يتولى خليل حاوي مصرعا للشعر دولما كان الشعر كما عرته مرارا رؤيا تثير تحيرة وما قادرا على تجديدها، كانت السمة التي يمتد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها».
- 3- يصدق جان كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توفيقال المغرب ط1 (1986) ص 16 مفهوم الانزياح في مستويين مستوى النظم ومستوى الدلالة قائلا: «فماذا يعني النظم في الواقع إن هو لم يكن انزياحا مقسا وقانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة استعملته» وعلى نحو ذلك يوجد على مستوى الدلالة قانون للانزياح موار، وهو إذ لم يكن مقسا يعني الصرامة فلا شك في وجوده عبر أنواع المحتويات ويمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة في كونه نوعا من اللغة.»
- 4- p. Valéry, l'enseignement de la poésie au Collège de France, Paris Gallimard 1945 p291
- 5- رومان جاكسون قصايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حوز، دار توفيقال للنشر ط1 (1988) ص 78
- 6- المرجع السابق ص 81
- 7- أدونيس: سياسة الشعر دار، الآداب بيروت ط1 (1985) ص 130
- 8- زمن الشعر دار العودة بيروت ص 40
- 9- نفس المرجع ص 95
- 10- أدونيس سياسة الشعر، دار الآداب بيروت ط1 (1985) ص 80
- 11- نفس المرجع ص 103
- 12- سياسة الشعر ص 110
- 13- الشعرية العربية، دار الآداب ط1 (1985) ص 88
- 14- النص القرآني والفني وأفاق الكتابة دار الآداب بيروت ط1 (1991) ص 88
- 15- مجلة فصول المجلد 16 العدد 2 خريف 1997 ص 170 مقال شرق الشاعر ص 170
- 16- زمن الشعر ص 21
- 17- مجلة فصول المجلد 16 العدد 2 مقال قراءة فلسفية لـ 'الكتاب'
- 18- صلاح عبد الصبور، حتى تغرب الموت ط1 (1966) ص 63
- 19- صلاح عبد الصبور مجلة فصول المجلد 2 العدد 1 أكتوبر 1981 مجرني في الشعر ص 16
- 20- ديوان صلاح عبد الصبور المجلد 3 دار العودة بيروت مجرني في الشعر ص 16
- 21- حياتي في الشعر ص 178
- 22- حياتي في الشعر المجلد 3 ص 175
- 23- فصول المجلد 2 العدد 1 أكتوبر 81 مقال 'صلاح صوت عصرنا الشعري'، فاروق شوشة.
- 24- نفس المرجع محمد بنيس مقال صلاح عبد الصبور في المغرب ص 111
- 25- اهتم القداسي والمحدثون مسألة المعوص وعلاقتها باللغة الشعرية وعيا منهم بأنها تقع في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقي من جهة ابلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية وتحقيق التقييم المعنى، ذلك أن المعاني لا تتحدد قيمتها التعبيرية ودرجة الإغماص والآيات الحاصلي فيها من جهة تلقيها إلا باللغة بما هي جوهر القول الشعري، إذ بها يستحكم على درجة المدلول بما يلحقها من مجاز وما يزول إليه النظم الدلالي من اختراع لأصناف الكتابة والتلقي» [انظر مقالة، الشعر ومستويات التلقي، خالد الفرقي، مؤتمر النقد السابع، جامعة اليرموك جويلية 98 (مرفوعة)] يقول جاكسون في قصايا الشعرية، دار توفيقال ط1 (1988) ص 30 «إن الخصائص الخاصة داخلية ولا تستضي عنها كل رسالة تركز على ذاتها وباختصار غاية ملصح لازم للشعر»
- 26- الدكتور صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة دار الآداب ط1 (1995) ص 90
- 27- نفس المرجع ص 31
- 28- نفس المرجع ص 35
- 29- نفس المرجع ص 35
- 30- د. محمد التريهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر ط2 (1971) ص 137، 133، 131.

الجمالية الصوتية ووظائفها في رواية صلاح الدين بوجاه

«التاج والخنجر والجسد»

نور الدين بنخود*

على حدّ عبارة أبي حيان التي اختار الكاتب تصدير روايته بها، وقد اعتبر الكاتب محاولته تلك رواية تحريرية ثم عمد إلى التقديم لها بمقدمة نظيرية تدعو إلى كتابة رواية جديدة سماها رواية الواقعية اللغوية تنبع من الايمان بضرورة الاستفادة من التراث القصصي العربي سبيلا إلى كتابة أصيلة وتسمى إلى أن تكون الوريث الموضوعي للرواية الواقعية والرواية الذهبية في الآن ذاته. (1)

ويعصر النظر عن شعارات التجاوز التي لا تخلو منها عادة البيانات التأسيسية رغم عجز المنحز النصّي عن إدراكها ويعصر النظر أيضا عن المجهود التحليلي الذي تورط فيه الكاتب فتدريج دون أن يشعر من بيان رأيه في مآزق الكتابة الروائية العربية الحديثة في علاقتها بالرواية الأوربية وعود الموروث السرد العربي الثري إلى تحليل نصّه، والتحليل غير مقبول - في رأينا- من صاحب النص، فإنّ الثابت في كلّ ذلك أن حماس صلاح الدين بوجاه في تلك المقدمة النظرية - وهو يذكّرنا بحماس عز الدين المدني وأواخر الستينات- (2) ليس فرديا وإنما هو معبر عن طموح جيل روائي جديد يسعى من خلال تجارب شكلية مختلفة إلى تجاوز حقيقي وبناء مرحلة جديدة في تاريخ الرواية التونسية.

ولقد أتبع بوجاه روايته الأولى بثانية ثم ثالثة (3) وأتاح لنا النظر إلى تجربة تطوّر باستمرار، تجربة قوامها الحرص على جمالية اللغة في

منذ أن نشر صلاح الدين بوجاه روايته الأولى «مدونة الاعترافات والأسرار»

أدرك المتابعون للساحة الأدبية التونسية أنهم إزاء تجربة ذات طموح فني كبير. فقد بنى روايته تلك على شكل من الكتابة طريف يرحل بنا أساسا إلى ضروب من التأليف العربي القديم حيث تتنازع الأخبار أسانيدھا وتلاحق النصوص النصوص في إطار فئائية المتون والجواشي ويشغل الاستطراد في ضروب من الفوضى المنغلطة وخلال ذلك كله يتلأل الكلام لقيام صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم

بحرف العطف وحده وإنما أيضا بحرف الجيم، رباط صوتي يدعم الرباط النحوي. وفي تضاعيف النص ما يعلن أنه اختيار قد فضل تفضيلا: «ذاك الذي أدرك خضايا لعبة التاج والخنجر والجسد بل قل ذلك الذي طوقته لعبة الملك والسيف والشهوة - ص 13». ولعل المقارنة بين المركبين تتيح التبصر ببعض أسرار الاختيار فهما في الظاهر متعادلان كلاهما مركب عطفى وكلاهما يتضمن ما يقارب ألفاظ الآخر في المعنى وما يماثلها في الموقع التركيبي ولكن الكاتب قد انجذب إلى استغلال طاقة صوتية بحثا عن مضاعفة حظ العنوان من التأثير والكثافة الدلالية فعمد إلى صوت الجيم رابطا يدعم **الرباط النحوي** تأكيداً على الجامع الوثيق بين الأطراف الثلاثة واستغل الطاقة الصوتية في الألفاظ ذاتها (4)، فنفخ التاج فتحة طويلة تناسب معنى العلو والسيطرة وفي الخنجر مقطع مغلق يناسب معنى البدر باعتباره حركة خفية سريعة وفي الجسد تنالي فتحتين قصيرتين يلائم معنى الاسترخاء والتطرح والاستلقاء.

يقدم لنا العنوان بذلك نموذجاً لفاعلية الأصوات معزولة فهي لا تنتظم فحسب في حدود الألفاظ وإنما تنتظم انتظاماً آخر مخصوصاً وتتضافر مولدة ألواناً من الإيقاع والدلالة (5) فما التفاتنا إلى بعض دلالات الاختيار الصوتي في العنوان إلا لفت نظرنا إلى أن للتضافر الصوتي وظائف أخرى تعاضد الوظيفة الجمالية.

ب- التضافر الصوتي

يبدو النص حافلاً بالصفائر الصوتية فمن ألوانها ما يقوم على سلسلة من العبارات المتجانسة مثل قوله: «أثار في ذهنه قضايا المبني والمعنى والمغنى»

مختلف مستوياتها مقدمة لجمالية الشكل وامتلاء النص.

لاشك أن بوجاه ينوع تجاربه الشكلية من رواية إلى أخرى بيد أن مظهرها من هذه التجربة الفنية صار بين الحضور باستمرار حتى لكأنه وجه من أسلوبه المتميز لا يكاد يفارقه كلما كتب. إنه الاعتناء بالجمالية الصوتية ولعل روايته الثانية «التاج والخنجر والجسد» من أكثر نصوصه احتفالا بتلك الجمالية وهو ما دعانا إلى التوقف عندها حتى نتبين كيف تشغل العناصر اللغوية المختلفة لتشكيل الحالة الإيقاعية وأي دور تقوم به في النص استناداً إلى أن الأدبية تنازع مستمر مع الاعتيادية، ولما كان نصنا المدروس روائياً قد تسمح دراسة الإيقاع ووظائفه ودلالته بالخروج من تجربة فردية، تجربة بوجاه، إلى التأمل في علاقة الإيقاع بالسرد عامة والتساؤل عن وحو، الاقتران بينها حينما يستدعي نظام الحكاية ذلك **الاستغلال** الإيقاع خصيصاً سردية في بعض الحالات، مثلما هو خصيصاً شعرية في كل الحالات.

1- موسيقى الكلام

إن نزوع الكلام في رواية «التاج...» إلى ضروب من التشكيل الموسيقي حالة تسترعي انتباه القارئ منذ المستهل ثم تتأكد باستمرار حتى المنتهى. إنه الولوج بالجمالية الصوتية حد التوهم أن النص يغالب قيود السرد للتوحد مع عوالم الشعر وحد الخشية أن يستحيل التواتر إفراطاً ويتشبع النص فتتفقد الظاهرة سميتها الجمالية وطاقاتها التأثيرية.

أ- إيقاع العنوان

إذا إنطلقنا من عنوان الرواية «التاج والخنجر والجسد» ألفيناه مركباً عاطفياً لكن الألفاظ لا تترابط

والهندوس وكنائس الصخر في الشعاب - ص 9» وتعالق الأزواج لا يحدث من خلال حضورها في مستوى الألفاظ فحسب وإنما كذلك في جمعها بين اللفظين (أرواحها السالفات/ كنائس الصخر).

والواقع أن خروج الضفيرة من تكرر الحرف الواحد إلى تكرر الأزواج أو المجموعات يتيح مزيد تنوع وثراء ونكون عندئذ إزاء مكررات مختلفة تنظم وفق نسق محدد كما هو الشأن في النموذج التالي حيث تكرر اللام ثم النون ثم الباء والراء ثم الميم والنون : « غيل وليل ونهود حسان، بر وبحر ورايات وأغنام واوين وكائنات هلامية تسري كما النار أو الماء في حلم القوارير » ص 65

وقد سلف أن أشرنا أن جمالية التضافر الصوتي تلقي في وضعيات نصية كثيرة مع جمالية التوازن وهو شأن النموذج التالي : « فلتعلموا أولاً أن صاحب المخطوط يحب الأشياء اللذيذة العظيمة ذات السر والغموض ويعشق الخفاء والستر ولون العطر الساحر ص 91» حيث نتبين تعالق مجموعات صوتية مختلفة تكرر اللام ثم الحاء والباء ثم حضور الذال ثلاث مرات ثم تعاود السين والراء في ثلاثة مواضع وكأن الكاتب الولوع بألوان من النغم لم يكتف بذلك فاختار أيضاً جمالية التوازن (اللذيذة - العظيمة/السر - الستر - العطر) وإعادة النظر في النماذج السابقة تنمى بذلك التلاقي.

فإذا وقفنا عند حالات التوازن بدا لنا تنغيم آخر ينشأ من خلال تنسيق الألفاظ المتوازنة ففي المثال التالي : «عراء آخر الليل يلبث أبيض ناصعاً أخذنا باللب صارخاً فيه -ص 10» تتالى الألفاظ المتشاكلة (فاعل ثلاث مرات) ولكن هذا الشكل الخارجي

فممكن الخطاب الروائي هو كتابة رواية والخطاب الاطار لا يتضمن رواية نصيب وإنما يتابع كتابتها لفظات استرسالها وانقطاعها لكن الراوي المؤطر يتلذذ منذ البداية بمسألة تفصله عن كاتب الرواية الداخلية فالأول يتشظى بتضمير الغائب والشأنى يعلن التماهي بمحاياته من خلال ضمير المتكلم

ص 12» والجناس يقوم في هذا المثال على تكرر زوج صوتي (م،ن) ومثائل بنية مقطعية (مفعول). وقريب من الجناس ما نجده في حالة التكرار فهو أيضاً قائم على تكرر مجموعة صوتية ومثائل مقطعي : «سأروض النفس على أن تخاطب النفس - ص 16» لكن هذه الحالة ستنحل في النص إلى ثلاث تحقيقات صوتية : تضافر صوتي أو توازن أو ترادف المظهرين، لكن الفصل بينهما يعسر أحياناً باعتبار تفاعلها المستمر في النص. فمن نماذج التضافر الصوتي ما يتأسس على تكرر الحرف الواحد مثلما نجد الباء رابطة بين أطراف المركب النعني في المثال التالي : اتخذ القوم دربا جبلياً عجيباً - ص 53 أو الراء في مركب نعني آخر : «هل ذاك وهذا غير ألف من وجوه هذه الحبراء الماكرة الساحرة المغوية البطراء- ص 67».

وقد تتأسس الضفيرة الصوتية على تكرر الحرفين أو مجموعة حروف مثلما نجد الزوج (س/د) في المثال التالي : «يرسلها ويرسيها ويسترجع مواطن أرواحه السالفات وتكثر رحلاته بين هضاب المغول

حفّ الأهل (...) وكانوا كثيرين
 انبتوا في الشباب وتلفعوا (...) وكانوا كثيرين
 مددوا سمعهم (...) وكانوا كثيرين - ص 27
 وكذلك الأمر إذا نظرنا الى تمام المركّب المكرّر أو
 نقصه، فمن نماذج المكرّرات النامة: « بقعة من
 افريقية غريبة هذه القيروان - ص 40، وهو يتكرّر
 مرتين وفي كل مرة تعقبها معطوفات كثيرة،
 والكاتب لا يميل كثيراً الى هذا الصنف إذ يبدو
 حريصاً على إجراء تغييرات جزئية على مكرّراته كما
 في قوله: كم من السيوف والحراير مرّ بهذه
 الأرض؟ ملوك وأكاسرة وقيصرة وممالك (...) كم
 من السيوف مرّ بهذه الأرض؟ فلا الأرض ارتوت ولا
 الحبل انتهت ... ص 56 »

وفي هذا الاطار تبدل حالات من التكرار الناقص
 بخاضعة لمتابعة القطع والاستئناف:
 « إنا أنا المعجز، إنا أنا المعجز عن اكتشاف كلم بكر
 يخلفكم ويخلفني ومنه يكون النشوء - ص 21، ومن
 نماذجه الكثيرة قوله:

«وإنّا لنشهد من العصر أعاجيبه !

وإنك لنشهد من العصر أعاجيبه !

وإنّي لأشهد من العصر أعاجيبه كلها فقد جثوت
 حينها لدى الضريح وأزيت قنابل الخلفاء تهتزل له
 الأعماق/ص 147 ».

ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر النماذج المذكورة
 آنفاً ومثيلاتها تجسّد شكل المكرّر المعجّل فالمكرّرات فيه
 إما متلاحقة وإما متقاربة لا يفصل بينها امتداد نصّي
 طويل. وفي مقابل ذلك نجد شكل المكرر المؤجل
 الذي ينسحب على مساحة نصّية هامة ففي الفصل
 الثالث يتكرّر التركيب التالي: « أبداً يسكنني عطر
 الأماسي البعيدة » أربع مرات (ص ص
 41-42-43-44) مع اختلاف جزئي (تلك
 الأماسي)، وفي الفصل التاسع حالة مشابهة إذ يحدث

لا يخفي نسقا صوتيا آخر قوامه تجمع أصوات في
 اللفظ الثالث وقد وردت مشتتة في الألفاظ السابقة
 (ناصعا أخذاً (ص+خ) -، صارخاً (ص+خ))، وفي
 نموذج آخر نجد تسبقا مغايراً: « في ذلك الزمن
 الغريب رأى النور رضيع أصهب أزعر لامع العين
 غامض النظرة - ص 46 » حيث تبدو الألفاظ المتوازنة
 أزواجاً (فعليل مرتين - أفعل مرتين - فاعل مرتين)
 وفي كل زوج نجد أيضاً صوتاً جامعاً، وهي حالة
 مختلفة عن تشكيل لغوي آخر: « أراني الى مراع
 البدايات أعود أجوس عبر المضارب ظاهر الدور التي
 شهدت أفانين قوتي والضعف - ص 128 » حيث نجد
 زوجاً يحيط بآخر (مفاعل - أفعل - أفعل - مفاعل)

ج- التوازي التركيبي

إن دراسة الصفات الصوتية وأساليب الموازنة في
 التناثبات أو افتراقها ترحل بنا إلى التوازي التركيبي
 وهو مظهر آخر من مظاهر موسيقى الكلام في رواية
 بوجاه، مظهر جامع في كثير من تحقيقاته لكثير من
 الأساليب الإيقاعية ففيه من نغمة التوازن: « لن
 أكذبكم قولاً ولن أغمركم مينا - ص 10 » وفيه من
 نغمة التكرار، تكرار اللفظ أو تكرار المركّب ثم إن
 هذا الشكل الإيقاعي متميّز أساساً بطاقته على
 التوسع والامتداد ولذلك يجدر بنا أن ننظر في
 مختلف وضعياته النصّية بالنظر خاصة إلى موقع
 المركّب المكرّر.

فإذا نظرنا في البدء الى علاقة المركّب المكرّر
 بمحيطه اللفظي ننتهي أن ذلك المركّب كثيراً ما يكون
 سابقاً لامتداد نصّي من العبارات المعطوفة أو من
 الجمل المتتالية: « هلمي فلك الآتي وسحق
 الحقب، هلمي شياطين القصر وملائكة الشعر - ص
 68 » ومن النادر أن يكون المركّب المكرّر خاتماً مثل ما
 نجد في مفتاح الفصل الثاني:

2- وظائف الجمالية الصوتية

1- الإيقاع والأسطورة

إن محاولة فهم الجمالية الصوتية في رواية بوجاه وتبين وظائفها تستدعي منا في البدء النظر الى النظام السري. تقوم رواية «التاج...» على أسلوب في الكتابة الروائية يعرف اليوم برواية الرواية أو الرواية داخل الرواية (6) فمحكي الخطاب الروائي هو كتابة رواية والخطاب الاطار لا يتضمن رواية فحسب وإنما يتابع كتابتها لحظات استرسالها وانقطاعها لكن الراوي المؤطر يتخذ منذ البداية مسافة تفصله عن كاتب الرواية الداخلية فالأول يتخفى بضمير الغائب والثاني يعلن التحامه بحكاياته من خلال ضمير المتكلم وهكذا كانت رواية بوجاه تداولا مستمرا بين قولين :

أما الأول مقول الراوي المؤطر لا يكتفي بتقديم الرواية الداعية وإنما يرافق كاتبها في حله وترحاله ذاكرا بعض تفاصيل حياته في صباه (ص 16) أو في تردده على الأسواق ودور الكتب أو إقامته لدى خلوة جدّه (ص 28) أو زيارته لسلطان ملكي (الفصلين 8 و 13) ويعتني خاصة ببيان معاناة اللغة (ص 37-43) أو معاناته في الكتابة : « ومثلما هو شأنه حين يشرف على تسخوم الخرافة ومين الأساطير فكّر المؤلف طويلا قبل اثبات ادعائه قال في نفسه : كيف يتقبل المطلع على هذه الصحف أمر الخوارق - ص 57 ».

وأما القول الثاني فلصاحب المخطوط يتجلى بضمير المتكلم راويا قصة جدّه الأول بأحداثها وصراعاتها البشرية وخوارقها وتفصيلها العجيبة. يكشف ضمير المتكلم عن حضور الكاتب الراوي في نصّه وعلاقته بمرويّه. القصة المروية قصة عشيرته وهو راوٍ مفارق لأحداثها باعتبار الفاصل الزمني

التوازي بالتركيب التالي : « انفتحت راحتا العرّافة المعجوزة خمس مرات (103-103-105-110) »

ثم يتوسّع حضور الظاهرة فلماذا ببعض المتوازيات تشمل النص كله وتحتضن تبعا لذلك مختلف الظواهر الإيقاعية السابقة فتؤلف بينها وتجعلها جميعا مناسبة الى غاية نصيّة واحدة، لقد تواتر في النص خطاب يتوجه به متكلم مفرد الى جمع يستمعون اليه بل يتحلقون حوله ولكننا هنا لسنا إزاء تركيب واحد أو مقطع نصّي قصير يتكرر تكرّرا تامّا أو ناقصا وإنما إزاء صيغة خطيبية سردية تتردّد فيها الضمائر (أنا، نحن، أنتم) وتتركز بعض العبارات الموحية حيناً بشيء من خصائص المقام أو المبرجة حيناً آخر لبعض فصول الخطاب (يا سادتي / أجمعكم حولي/إني لمخبركم عمّا سلف) أو العبارات الكاشفة عن علاقة الراوي بالخطابة (أسيرتني سادتي وسيرتكم فوانيس/ذي أساطيرنا تسري ولأنحتك يا سيرة الأهل...) وفي إطار تلك الصيغة نلّف بعض العبارات والجمل تنحو منحى البلاغة القرآنية في إيقاعها وطرائق تعبيرها حتّى أونهايا وتحذيرا ومن أمثلة ذلك : « فلتكونوا للذكر حافظين (صص 51-53) لا تكونوا كمن علم الذكر وكذب به (ص 74) بل أن احتذاه الأسلوب القرآني قد يتوسّع فينسحب على مقطع نصّي (صص 132-133). وقد يجد الكاتب في بعض القصص القرآنية أو قصص السيرة لذة الاستعادة والمماثلة : « وفي البدء كان اللون! جعل الوالد ألوانا ولوحا وأعلنها ناصعة :

- أكتب

- ماذا؟

- حكايات/ص 11

- ص 174. وكان ترديدها يمثل استعادة لها وانغماسا في عالمها واعتباراً بحقائقها ولذلك توافق ذلك التردد في غالب الأحيان أشكال من التنغيم والموسيقى وهو شأن أسطورتنا أيضا. لم يستطع راويها أن يفعل قبل أن يتحرر من رقة العالم المادي وينعتق من العقل والشك وينغمس كلياً في عالم الماضي المقدس وحين فعل لم يكن سارداً بقدر ما كان منشغلاً محاولاً الارتقاء بروحه وأرواح سامعيه في إطار من الموسيقى إلى المعاني السامية والمراتب المتألية.

هكذا يمكن أن تبيّن وظيفة الجمالية الصوتية في رواية «التاج...» فالعالم الأسطوري الذي تنقل اللغة خوارقه ولغته المقدسة قد أملى عليها أن تكون نشيداً طويلاً، وإذا كنا قد اعتمدنا في بيان ذلك على علاقة الراوي «المبارك المشارك» بالقصة المقدسة فإننا لا نعدم أدلة أخرى تؤكد التحام الخطاب الروائي بالعالم المروي. إن أحداث القصة نفسها تجري أحيانا ملونة بالايقاع اللفظي أو الحركي ولعل أكثرها بيانا مواطن النبوءات، نبوءة سيدي محمد (صص 27-38) ونبوءة سيدي فرحات (ص 75) ونبوءة العرافة (الفصل 9). فإذا تأملنا النبوءة الأولى (ص 27) نجد الخطاب الروائي يستعيد ايقاعها بطرق ثلاث :

أما الأولى فكانت بياناً لأثر الصوت المقدس في المحيط الطبيعي كله : «رَدَّ الزيتون هتافه وأشجار اللوز رَدَّها التراب وماء البحر الوحيدة والحمام والقطا والقناير والحجل البرّي، وردّتها الأضحية التي يهيئها الزوج في «المزودة» خلف الضريح - ص 28.

وأما الثانية فكانت من خلال التوازي الحاصل بين قول الجَدّ وقول الراوي حفيده :

«وأرسل سيدي محمد قوله حاميا جمرًا : «ألا اذكروا اني ميت غداً ولدى الحول ... ص 27).

والمعرفي بين وجوده ووجودها لكن التأمل في علاقته بحكايات الأجداد يبرز أنها علاقة متوترة بين بعد حدّ الرقص يقتضيه انتماءه الى القرن العشرين وثقافته العلمانية وقرب حدّ التماهي يغذيه انتماءه العشاري وتاريخه الشخصي المنغمس منذ الطفولة في حوض القداسة ومقام الجَدّ الأول (ص 17) وهكذا تتجلى معاناة الكتابة في مستوى الرواية الداخلية أيضا ولكن الحكمي يتنصر على الصمت لأن سيرة العشيّرة هي سيرته الذاتية : « حياتي سيرة حكايات وقصص وروايات خيال لم تكتب بعد - ص 18 ولأن الجَدّ الأول قد تلبس به فإذا بالكتابة تستحيل فعل وجود : « ألفت الجَدّ الأوّل يسكنني يستبطن قلبي والوجود فلا فكاك (...) ألقيه يسكنني ويكتبني إذ أكتبه فيرسل بي نحو منطلقه الأثني - ص 14.

إن ذلك كله يقوم مبرراً لظهور «التجسير المتكلم» في الرواية الداخلية ولكنه أيضا يبدو مقدّمة لحدوث أمر عجب في هذا النص وهو أن الراوي المشارك قد صنار راويا مشاركا لا بالمعنى النفسي أو المعرفي فحسب وإنما أيضا بالمعنى الزمني والحداثي فالأشارات تنطلق في البداية تخيلية تقريرية : « كذا حدث منذ قرون ثلاثة وألفية الساعة يسكنني رحيقا ووخر كلم - ص 40 ثم تندفع تقريرية حاسمة : « شهدت الأحداث كلها منذ المستهل - ص 51 ويعلن الراوي مشاركته الفعلية في الأحداث (ص 53-55-50).

لا شك أن وضعية الراوي تلك تنبئ عن التحام بينه وبين الأسطورة التي يرويها وهو ما سينعكس على لغة سرده فانغماسه في ذلك التاريخ المقدس يخرج به عن مجرد السرد الى صميم الاعتبار والتعبّد، فلقد كانت القصص الأسطورية عند معتققيها وأصحابها ورواتها هي الصدق عينه وهو شأن أسطورتنا هذه وراويها : « إن حكاياتنا حقّ وصدق انبثق فلا تكونوا كمن علم الذكر وكذب به

إنه التذاد بالنص رديف الاتذاد بالجسد، التذاد يصرف في الرواية تصاريح شتى فهو سره للمجانب وتفهم مختلف ألوانه وارتشاف من ينابيع الكلام المصنق وصور أسر السامعين وهو كذلك حرص على أن لا تضيق اللغة الصائفة في متاهات المتفصيل المعكبي وسعى إلى أن يكون النص منظورا إليه في ذاته كيانا ماديا وتكلا بموصو،

« اذكروا ما مضى وما يكون ألا اذكروا أني أحب بين كلم وكلم أناغي التراب . . . ص 29 »
وأما الثالثة فكانت عبر أسلوب السرد المكرر فنبوءة سيدي محمد هي من قبيل الأحداث المقردة في الحكاية ولكن الخطاب الروائي قد اختار ترديدها فسردها مرتين في موضعين مختلفين (صص 27 و38).

وقريب عما ذكرنا ما ورد في الفصل الرابع فقد قص علينا الراوي ما حدث لقافلة العشرة في رحلتها من المغرب إلى إفريقية فذكر قطاع الطرق واستيلاءهم على متاع الأهل ثم ذكر صيحة الرضيع المبارك التي أرجعت الأمومة إلى مواضعها وأطاحت بالأموص وعندئذ ارتفع النشيد : « تصاعدت أصوات متغاممة في نشيد يدائي مزيجه التكبير والبسملة وخفق الصدور : طوبى لمن شهد لذة المهمل » ص 58
ثم نلني النشيد نفسه يردده الراوي « انتشى صاحب المخطوط فأخذته روعة السحر وذكر نشيد الكهف فردّه كالوسنان . . . ص 59 »

هكذا نتبين أن الجمالية الصوتية المهيمنة على رواية «التاج و الخنجر والجسد» هي في وجه من وجوها تحقيق لغوي فني لما تقتضيه الحكاية الأسطورية المروية شأن الملاحم والأساطير من إيقاع في مسارها الحداثي أو سيرورتها السردية.

ب- من لذة السرد الشفوي إلى لذة النص السردى هناك ظاهرة أخرى قد يميل القارئ إلى اعتبارها مبررا آخر للجمالية الصوتية في الرواية، ظاهرة لا تتصل هذه المرة بالحكاية قدر اتصالها بسردها لقد ذكرنا ساعة بيان التجليات الإيقاعية وأصنافها تواتر صيغة خطابية مجسدة حوار متواصل بين الراوي والمستمعين. إن تتج تلك الصيغة في مختلف مواضعها النصية ينبئ بأنها ليست مجرد خطاب

صريح يتوجه به الراوي إلى السروي له وإنما هو أسلوب خطابي أو من رواة السرد الشفوي إلى الحاضرين المتحلقين به.

هنا نكتشف تداخلا آخر في وضعية الراوي الداخلي. رأيناه من قبل مفارقة لروية مشاركا فيه في ذات الوقت ونرى الآن موقعه متذبذبا بين الراوي الكاتب والراوي الشفوي، فأما وضعيته كاتباً فلا تبدو للقارئ اعتمادا على قول الراوي الخارجي وحده في تكراره المستمر للعبارة «صاحب المخطوط» أو ما يضاهيها وإنما تبرز كذلك من قول الراوي الداخلي نفسه : « ألقى صاحب الكتاب بقلمه وخرج من نفسه يوما (...) ثم عاد إلى حكاياته : « هذا النص يفضح خفاياه، وهنا انبجست قافلة قليل عددها . . . ص 45. وأما وضعيته راويا شفويا يتحلق حوله عشاق الحكاية والكلمات فالدلائل عليها كثيرة سنكتفي بأكثرها بيانا :

ص 12 : ها أنتم حولي الساعة تحكمون تحلقا

الطرس تكتب أوراقه وتضفر سطوره مثل شعور الزنج وبنات الهند ص 38 وما اختيارنا بسبب ضيق المجال وحده وإنما كذلك لالتقاء التشبيه على لسان الكاتب الداخلي بصورة أخرى على لسان الراوي المؤطر: «عاد صاحب المخطوط الى أوراقه بعد هجر فيحث في دفاتر سيرته والامامي البعيدة. عاد كما الفحل يعود الى انشاء التي قدت من ثلج وحليب عذب ملمسها والمذاق فغاص في الثلج يثير دماءه والسكون ص 49».

إنه التذاد بالنص رديف الالتذاد بالجدس، التذاد يصرف في الرواية تصاريص شتى فهو سرد للعجائب وتنظيم مختلف ألوانه وارتشاف من ينابيع الكلام المعتق وصور تسر السامعين. وهو كذلك حرص على ان لا تضع اللغة الحكائية في متاهات المتخيل المحكي رسمي الى ان يكون النص منظورا اليه في ذاته ككائن مقاي وشكلا محسوسا، يحدث ذلك بالاقطاع والتصوير (7) ويحدث أيضا من خلال اشتغال الوظيفة المتناشدية باستمرار فاضافة الى شكل الرواية داخل الرواية المعلن منذ البداية ضربا من تنبيه النص الى ذاته، تتردد الاشارات الكاشفة عن طبيعة الكلام ولعبة الكتابة فتبدو حيناً على لسان صاحب الرواية الداخلية شأن بعض الامثلة التي ذكرنا (ص 38-45) وهو لا يكتفي بالاشارة الى الطرس والنص والكتابة وإنما يتزع الحجاب عن اللعبة الفنية بالقطع مع اتصال متوهم بين النص والمرجع والتذكير سانعكاس النص على ذاته: «إما أنا نص يتأمل ذاته ص 18 قد هتف الاكلى ان اروع القول أكلبه فلنكن من موازين اللعبة على إدراك ص 129».

وتبدو الاشارات حيناً آخر في خطاب الراوي المؤطر ببيان ما يفكر فيه صاحب المخطوط من مسائل الكتابة الفنية، قضية البنى والمعنى (ص 12) وشعرية السرد (ص 43) ومشكلة الكتابة والتلقي (ص 57)

ص 53 : ألا فلتفتح منكم الأذان ولتكونوا للذكر حافظين

ص 68 : إن مجالسنا المقبلة لأكد وأبقى وأضرب في غموض الستين

لعل وضعية التذبذب تلك صدى لحالة التجاذب التي بينا بين ثقافة علمانية وانخراط عاطفي كلي في التاريخ العائلي إذ الكتابة رديف تلك الثقافة والسرد الشفوي من مكونات ذلك التاريخ الموقع بحلقات الذكر.

ولكن ألا يكون للحكي لذائذه المنغشة من رقة المقدس ولغة متعها المستغلة عن الذكر والذاكرين؟ وعندئذ ألا يكون الايقاع متصفاً للذة السرد الشفوي ولونا من ألوان متعة القول؟

إن تواتر عبارات للراوي الداخلي مثل المجالس اللذيذة (ص 68) ولذة الرواية ومتعة السرد (ص 49) يسوغ النظر الى هذا النص من هذه الزاوية. فلما افعلنا اكتشافنا عنده ولما آخر هو الولع بجسد الانثى فانظر كيف تألفت في مقطع من مخطوطه ضروب من المتع مجالس الحكي وابقاع القول وحركة الجسد وجمال الاشياء: «هلمي فلك الاتي وسحيق الحقب، هلمي شياطين القص وملاتكة الشعر فالقوم صمت وحسن استماع والامر صفاء كله طنافس مرسلة وزراي تدعو في غلمة الانثى التي أسلمت للسجال اللذيذ جسدها كله ووليمة قول ولما اعد لصباحات بطريك انطاكية وبلاد الروم. واني لمتش فلتفوزوا من الساعة بروعة جر مئزرها على خصر متورد التوهج كحسن الحكايات القديمة ص 68».

يحضر جسد الانثى في مواضع من الرواية على سبيل الحقيقة ولكنه يظهر اكثر على سبيل التشبيه والتصوير شأن المقطع الذي عرضنا، وما يلتفت للانتباه خاصة الصور التي يمازج فيها جسد الانثى وجسد الحكاية سنختار منها للمثال التالي: «هذا

ولعاً مفرطاً أحياناً متفاعلة مع نظم السرد المشاركة⁰ وان من شأن التشكيل الإيقاعي متى كان موطناً توظيفاً محدداً مساهماً مع العناصر اللغوية المختلفة في خلق الجو الذي يتحرك فيه النص (8) ألا يكون زخرفاً مجافياً وغريباً.

والكشف عن «خفايا لعبة السرد لديه ص 48». هكذا نتبين أن المظاهر النغمية المختلفة في رواية «التاج والخنجر والجسد» شديدة الصلة بمستويات شكلية ودلالية فهي مستجيبة لمقتضيات الحكاية وطبيعة نظامها الحدتي رغم كثرتها وولع الكاتب بها

هوامش

- (1) صلاح الدين بوجاه، مدونة الاعتراضات والاعتراض، دار سبرس نشر، تونس 1985. وقد جعل المقدمة من ثماني صفحات
- (2) يمكن النظر في كتابه «الآداب التجريبية» ص 107 «هو في الأصل عدلات كانت قد شرب في ليلتين الشقائي لجريرة العمل ولعل قيمة لا تكفي حسب في ارتباط مدالته بحركة الطلبة أو غير المتبتات ولا يصغر بعد عن ذلك عن برعي الشعري عند كاتب ذي تجربة ادعائية عية وإنما تبدو كذلك في كونه من النصوص النظرية النادرة في تاريخ الأدب التونسي
- (3) التاج والخنجر والجسد، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992
- التخاض، دار الجنوب للنشر، تونس 1994 - سلسلة هيون المعاصرة، تقديم النصف الوهابي
- (4) يقول تاديه محللاً لعبة الاصوات في رواية أرافون «إن الصوت هو الذي ينشئ النص» انه هو الذي يختار الكلمات» Jean Tadié, Le récit Poétique, Gallimard, 1994, P.186.
- (5) يمكن ان تراجع تحليل الطرابلسي لفاعلية الاصوات المعزولة في النص الشعري ايقاعياً ودلالياً.
- محمد الهادي لعرابلي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 34 وما بعدها
- (6) هذا الشكل الروفي معروف في الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر مثلاً بين ميشال ريمون Michel Raimond, La crise du roman Des lendemains du Naturalisme aux années vingt, Paris, 1985, P. 243 (1ère éd. 1966)
- ولكن من بعد القرن يتكبر اختلاف التجارب في استغلال هذا الشكل وتباين دلالاته الفنية والمكرية والاجتماعية
- (7) Tadié, op.cit.P.143.
- (8) بين الطرابلسي في دراسته لومسقي التراكيب في شعر شوقي وظائف التطعيم العمودي في القصائد الطويلة وخاصة «خلق جو ملحمي هائل».

ملامح الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي

محمد الطاهر اللطيفي

والمقام المشترك بينها وقد يكون ذلك عائداً - في الماضي - إلى أن الغناء كان الوسيلة الوحيدة للتسلية في مجتمع ريفي لا توجد فيه وسائل الترفيه المتوفرة اليوم... ثم إن هؤلاء شعراء لو اقتصر - أمام الآخرين - على إنشاد أشعارهم دون غناء لكان المستمعون اليهم قلة، ولما التصقت بأشخاصهم الشهرة التي عرفوها، على أن قرض الأشعر للتغني بها يقوم به أيضاً بعض من النساء والرجال ممن لم يشتهروا بين الناس كشعراء لا معين، ومن هذا، العثة، مداحون (الذكارة) الذين يمتدحون بأشعارهم الأولياء الصالحين أو يظهرون شوقهم حج بيت الله الحرام بالتعبير عن الرغبة الجامحة في مرافقة الحجاج إلى مكة المكرمة، كهذه الأبيات:

فني شوق شهبي سرور / شد أن الفتاك أزهور
أركبنا في طاج / واكرأسي من كل اطناج
نلقو حجاج / اللي هذا فارح مسرور

والبعض يأتي فقط بالأغاني التي يؤديها محفل النساء في حفلات العرس والختان، ويشتر على ذلك فلا يعرف أنه القائل إلقاءاً للسمعة السيئة التي كانت شائعة بين الناس عن الشاعر الشعبي الذي لا يتورع في مطروهم عن التعني بأشعار العزل في مجتمع محافظ

وهناك أبيات الشعر التي يصورها الرجال والنساء للتغني بها فرادى، والتي تتألف من بيت أو بيتين، وإذا رفع أحدهم عقيرته بالغناء بدأ معايرة: يا لاله- وهي قد تكون في مقام كلمة يا ليل- التي تتبدل بها المواويل، مثل:

يا لاله يا العجّر اتبسم / شافوه الناس ولو تارو

 يبدو الشعر الشعبي
بالوسط الغربي التونسي-

على وجه العموم- في مرتبة
وسطي بين الضعف والجودة، أقول
هذا دون اغفال القدرة الفائقة للشاعر
أحمد بن عبد الله العبيدي* على
صياغة الشعر الجيد في مختلف
الأغراض، وقصائد عمر بن عياد
الإيلاهي الملبسة في الغزل
والوصف.

وفي الواقع فإن النجوع والغزل
والوصف مع الأشعار الدينية تمثل
أهم مجالات الشعر الشعبي بهذه
المنطقة، لكن الطابع الغنائي يظل
السمعة البارزة في تلك الأشعار

واضربوا الخال شعل قارو

ويدهي أن المقصود من كلمة (الخال) هنا هو الخل- بكسر الخاء- وهو الحبيب.

وكلمة الخال في هذا المعنى يكثر استعمالها بجهة الوسط الغربي في أشعار النساء وأغانيهن، كما يكثر استعمال لفظ الخالة- بمعنى الحبيبة - في أشعار الرجال، وقد يكون التحريف في الكلمة مقصودا بدافع الحياء، أو تضاديا لما قد يبعث على اعتقاد السامع أنه اعتراف بعلاقة محرمة. وهكذا لا تغالي إذا قلنا إن البيت والبيتين من الشعر في متناول جل الناس، وحتى القصيد الواحد في مستطاع الكثيرين صياغته، لكن الشهرة لا تتعلق إلا بعدد قليل من الملهمين الذين يتضائل الناس مع أشعارهم.

على أن الشعر الشعبي بالوسط الغربي التونسي لم يقع تدوينه، لذلك لا نعلم إلا القليل عن الشعراء القدامى الذين ماتوا قبل بداية القرن العشرين، وعن أشعارهم، إلا بعض القصائد والأغاني القليلة مجهولة الهوية والتي لا يستطيع الماء أن يجزم بأنها لشعراء من هذه الجهة، وهي إلا قصائد نثنية وصف المعارك التي كان هؤلاء السكان يجرعون فيها كتلبل التي تتحدث عن معركة خاضها أهالي الوسط الغربي ضد جيوش المستعمر الفرنسي لما وصلت إلى جبهتهم بعد انتصاب الحماية، ويقول مطلعها:

في واد جدليان وقعت خطر
بين الاسلام والكفرة

أو التي تصف هجرة بعض العروش إلى ليبيا إثر هزيمتهم في معركة جدليان المتحدث عنها:

يا وطن آل ززانه واتعد افتاره
من بعد اماليه ينسى لعماره

ومنها قصائد تحكي بطولة أو حادثة ذات طابع إنساني مأساوي، لا يملك الناس إلا أن يتناقضوا خيرا بها جيلا بعد جيل من ذلك، حكاية الرجل الذي غاب عنه ولده الشاب، فمضى للبحث عنه وقادته خطاه إلى بيت بأحد المضارب وسأل عنه، فغضب صاحب البيت أن يكون قد رآه، لكن صوتا نسائيا من داخل الحياء ارتفع يقول:

روح يا شايب روح

ولذلك أقدم على مولا

هاونو في الهندي امولح

هاونو في الهندي امولح

والأسطورة تقول: إن للشباب علاقة غرامية بفتاة من ذلك البيت، فقتله أهلها داخل كروم الهندي القريبة من مسكنهم، والتي كان يستتر داخلها، غير أن الوفاء دفع الفتاة إلى اغتيال والده بمصييره رغم خطورة ذلك عليها.

وأما تلك الأغاني القديمة الموروثة فأغلبها من القصاصد التي تتعنى بها النساء أيام الأعراس، ومصابيها لا تخرج عن ذكر المعاني الإنسانية النبيلة التي متعلقها جمال المرأة والمهر الغالي الذي دفعه المحب للوصول إليها ووصف الجمل الذي حملها إلى بيت زوجها: منها:

كنت ريم الغالي عاشتو بالزين هي
الرقبة طراكي حالي قاني من هنية

وللمنى أن هذه المرأة الموصوفة فيها ملاحم من جمال الغنى واللافت، ولكنها تفوقه حسنا (عاشتو بالزين هي). وسما

يا من ليدن اجميل ايلغ سلامي لرقبة

راي عين بوكميل في الاصل هي عثمانية

وتعني عسيرة (راي عين بوكميل) أن عين هذه المرأة المسماة رقية تشبه عين الصقر الذي وضع كميل (كمامة) على فمه شأن الساف عندما يستعملونه للصيد.

ومن المظاهر الأخرى لهذا الشعر أنه غنائي وذاتي في أغلبه:

(1) - من حيث أنه غنائي

الشاعر الشعبي بالوسط الغربي هو شاعر مطرب، والشعر هو غنائي بالأساس في معظمه، إذ أن الجمل الشعرية فيه إنما تنظم حسب الانقياع الذي يقتضيه اللحن حين التفتيح به، وهكذا يتضخم الفرق بين الشعر الفصيح الذي تولف أبياته على نسق التفعيلات أو البحور المتعارف عليها، وبين الشعر الشعبي الذي تأتي أبياته وفق الصوت (الطرق) الذي ينسجم مع نبرات صوت الشاعر وما يصرفه من طبع، أو يستحدثه من ألوان غنائية... ولذلك درج الأهالي على تسمية الشاعر

أما كيف ينشد الشاعر الشعبي أغانيه؟ فإن الحاضرين يجلسون أمام محل الفرح أو داخله إذا كان به متسع فيكون الرجال في ناحية والنساء في أخرى ويترك عمرين الطرفين يقف الشاعر ومساعداه في أولهما يلي المحل، ويأخذون في الغناء، المساعدان واقفان بمكان واحد لا يتحولان عنه، وهما يرددان أول المزمومة - التي يتغنى بها الشاعر - مرة أو مرتين حتى يستبدد هو أنفاسه، ويراجع ذاكرته، فلا ينال منه إلا إعياء، ويتنمش المغني في الممر منشدا فيمضي إلى آخره ثم يعود إلى حيث كان (حكاهم).

ويختار الشاعر معاونيه، ويراعي توفر هذة خصال فيهما كحفظهما لكثير من أشعاره وانسجامهما مع طريقة الأداء التي توغها، وقدرتهما على مجاراة تغيير نسق الغناء حسب ميزان القصيدة، وحسب اللحن الذي أراده لها الشاعر.

وفي السابق، لم يكن الشاعر يتقاضى أجرا عن غنائه، وإنما يكفني باستغلال المناسبة لظهور براعته في الغناء، وصحبه في الشعر أمام عدد كبير من الناس فيكسب شهرة وذخيرة، فيستغل الناس أشعاره، فيرددوها القاصي والداني، وتلجج باسمه الأفواه وتختلف إليه رسل العجبات وذلك حسب، أما الآن فقد اختلف الوضع وأصبح الشاعر الشعبي محترفا، ولكن، بم استطاع الشاعر الشعبي انتزاع إعجاب المستمعين إليه وتجاوبهم معه؟ بل كيف له أن يشد انتباههم، فتتملك به الأبصار، وتنصت إليه الأسماع، ويتيقظ لكلامة الوجدان؟ فإذا هو كارض عطش تشقى مطرا يسقي جنباتها فلا تشبع عبأ، ذلك لأنه يحكي حياة الناس، ويحاور وانهم، بألحان أليقة محبة كأنما هي قطعة من النفس أو جزء من الذات، منها:

1) الطرق:

(بهاء مفتوحة مشددة وراه ساكنة) جمعه أطراق- وهو التلغني بيت أو بيتين من الشعر بارتفاع تدريجي للصوت إلى انتهاء مساحته مع انثناءات وتوججات في التبرات ترتفع وتنخفض لزيادة التطريب، بحسب ما يوجد في الساحة من طيور متداولة (صالح- قبلي- مزوم) ومن المستحسن أن يستعين المؤدي لهذا النوع من الغناء بعازف على الشبابة

باللهجة العامية (غناي)، بل إن هؤلاء الشعراء يتنعتون أنفسهم بأنهم (غنايه) كقول عمر بن عياد الترمي سنة 1954
كي نبدا نألف أغني
النس بركانة عين الرئي
يقول هذا الشاعر أنه يستطيع ذكر كل أسماء النساء الموجودات بحفلة العرس في شعره بحسب الترتيب الأبجدي للتعريف التي يتبدى بها أسماءهن، وقد قالها هنا بوضوح:
(كي نبدا بألف اغني) ولم يقل حين أنشد شعرا.
ويقول نفس الشاعر:

يا شامي الفصاري الليل بن عياد اوقف أيعني
إذا ادخلت ببحور السهيل بقدر لين العجر أيسني
وعبارة (ابحور السهيل) تعني بحور القول الشعري، يقال مثلا: فلان صاحب هيلة أي موهبة في صياغة الشعر، والشاعر يفتخر هنا بقوة شاعريته وبقدرته على الغناء من أول الليل إلى طلوع الفجر، وهي مدة طويلة تستلزم قصائد كثيرة وطاقة غير عادية على التطريب لا تأتي إلا للفنان
ولا يذهبن في الاعتقاد أن كل شاعر يستطيع بذلك ألعاب جميل يطرب السامع مهما كان الكلام الذي يؤديه، فإن من هؤلاء الشعراء من يكون عشن الصوت أو أجسه، ومع ذلك يؤدي أشعاره غناء بنفسه بلا حرج أو خشية من ملامة، ويجلب الناس على سماعه.

وفي العادة فإن الشاعر يقع استدعاؤه لحضور مناسبة الفرح سواء كانت عرسا أو ختانا أو مناسبة أخرى، فيتزل ضيفا مبعلا على صاحب الشأن، وفي السهرة يجتمع الأقارب والأجوار بيت الفرح، ويبدأ النساء بالغناء أولا ثم يفسحن المجال للشاعر ومساعديه (الحكاهم) فيأخذ في الغناء حتى الهزيع الأخير من الليل.

والى هذا أشار عمر بن عياد في قوله:

كيف أيقود الفرح أيسني تنهالي أيقضو الإبحار
إذا سمعت أنساوين أغني ترقل كي الدرويش إل ثار
يقول: إن كلام الشعر يفيض في خاطره فيضان البحار حتى علم أن مناسبة الفرح باتت قريبة وهو إذا سمع نسوة يعنين بتلك المناسبة، تملكته حالة انفعال لا يقوى معها على التحكم في نفسه ومنهما من الغناء.

بالقافية الأخيرة لأبيات الطالع كهذا النموذج:
الطالع:

اتمتى يا حمام دبر أجمل واعنى ليه
نأصايني غرام نبعت معاك خط ابريه
واتبلغ السلام للواحه علام السيه

مقطع

درتاني حبتها خلّاتسي شوك قلبها المرتاح
أم الغيث طاح احصاني دهناتو بالقماري فاح
واقلايد بالصدر سلطاني قوس الهلال نمّه لاح
نارت الهلال فوق الجبين تحت القصة
محفور بالدلال حامل اشعاع تو يتمسه
على روس الجبال وما زال ايزيد كل اهليه

(3) الملزومة:

القصيد إثنائي يؤكبه الشاعر بمساعدة الـ (الحكامة) الذين يرددون طالع الملزومة كلما انتهى الشاعر من إنشاء مقطع من مقطع

متعجب

تتميز الملزومة لدى شعراء الوسط الغربي التونسي:

- بإمكانية نظمها في مختلف الأغراض الشعرية، فتكون في النزل والوصف والذكر والنجوم وشعر الملاحم وغير ذلك.

- تعدد أوزانها، إذ يتألف طالعها من شطرين أو ثلاثة أو أربعة، أما النصف من الملزومة فيتركب غالبا من جمل شعرية ذات أربعة أشطر فأكثر، مع اتحاد في قوافيها، لكن شطر البيت الأخير للجملة يكون بإيقاع مختلف، وبقافية مغايرة أحيانا، لتنتهي قافية الشطر الأخير للجملة إلى قافية الطالع، من ذلك ملزومة عمر بن عباد التي يقول مطلعها:

قدّ الدعوهه مبيت على قدّ الدعوهه
كبدى مروعَة من الرقاق البية ملذوهه

(قصاب) ليستطيع التوقف لتبيل بعض الراحة بعد كل وصلة فلا ينهكه الاعياء.

من هذا الشعر قول بعضهم:
جانني هوى ايسوس للملح اتعذرثلو ما خطاني
في كبدي غرق الجرشح ولا طال بي اذاني
ومنه ايضا في الاستغاثه بالشيوخ عبد القادر الجليلي الذي يتأدونه ايضا باسم جلول:

ناديت في ظلمة الليل والقلب هائم ايدادي
جلول فارس الحيل جابوب وليدك اينادي

(2) الغنائية:

(بضم الغين) وهي قصيدة أو أبيات شعرية وضعت خصيصا للغنى بها، إما حسب ألحان سماعية متعارف عليها، أو لحظ غنائي يتركه المؤدي لنفسه.

والغنائية (الاغنية) يمكن أن يؤديها الفرد الواحد أو أكثر من النساء أو الرجال، غير أن المساعدة وتجويدها لها إذ يكون الـ (حكامة) ترديد راس الاغنية (الطالع) بعد كل مقطع غناء، من ذلك قول عمر بن عباد:

جيتك بالجاه يا سباله اتردي الاخبار والا لاله

ومن ذلك ايضا هذا الطالع لاغنية للشاعر محمد بن الصادق المحمودي المتوفي سنة 1996:

نشبح زوز اينات وقفا ايعثو كايتي قصبات قرثو ايرثو
نشبح زوز اينات يا ميهام كايتي ثجمات عقب اساهم
أما أغاني النساء بسهرات الفرح (التجمه) فيؤلفها عادة فحول الشعراء كما سبقت الإشارة الى ذلك، وتؤدي من أمرأتين فأكثر لصعوبة احباتها، وتتكون الاغنية الواحدة من عدة مقاطع يفصل بينها الطالع الذي تردده أمرأتان على الأقل، إثر كل مقطع تنتهي به رقيقاتهن.

ويتركب المقطع من أبيات تتحد فيها قافية النصف الأول الذي يماثل صدر البيت في الشعر الفصح، تتحد فيها قافية النصف الثاني الذي يماثل المعجز، وينتهي غصن المقطع الأخير

ابن الصادق في القول ثبات ما نيش هيات
لاجبت سوقات مشهور في القول عارف
ويمكن أن يؤلف قصيد القسم أشطارا ذات قافية واحدة
كقول احمد بن عبد الله في وصف سحاب عطر:
اتكلم اوردك ليه نقة
لنح لاح برقه
اصباحو دقن بان علا أورقا

قد ال يدعدع جهد اللاتشي يتخلع
واخزام امردع تنصع قشي قبصاع
خلخال ايمرع يديع بالصوت ايسع
قدك متصع كي طلت في رأس ادراع
وأبضا قول احمد بن عبد الله العبيدي في ملزومة (عين
البرنية):

راني تنقلسى منك ها عنودي للأ
خليتي قسه نكي والناس امراتح
كي ذيب الزمله جاء ساطع صياد وثقلا
مد وصادفله توحى اغريد الحب ايصع
وكلمة الحب؟ بفتح الحاء - تعني الرصاص من ذخيرة
السلاح.

(ب) من حيث انه شعر ذاتي:
نعني بالشعر الذاتي ذلك الشعر المعبر عن وجدان
صاحبه، المفصح بصدق عن مشاعره، ولا شك أن الشعر
الذاتي هو ذاتي كذلك إذ الانسان لا يتغنى بكلام الا اذا
صادف هوى في نفسه أو أحس أنه عزاء لها عن ألم ما
يحسره القلب، ألم يفني الروح، وهذا الشعر هو الأجود
صحةً في البناء والفصح على السواء والأكثر تأثيرا في
السامع أو القارئ لتوافق الصادق بين الكلمة الشعرية
والذخلة التي ولدت فيها، فكأنما هو بوح النفس بما يحتمل
في أعماقها من مشاعر، وما يعترىها من اضطراب، أو هو
المتضر لها من عناء أثقل جوانحها، أو معاناة أرهقتها،
فتأتي الكلمات كيلسم لجراح النفس وآلامها، أو تعبير منها
عما يهز عجلاتها من فرح وآمال وأحلام، ويقابله الشعر
الاجتماعي الذي يعنى بالملاحم والبطولات والفخر والحكمة
وغیرها.

وللشعر الذاتي مجالات كثيرة منها:

1) التحني:

قال الشاعر:

تتمنى عراذي الخيل أيمكون ادهم ماليه امثيل
المنى: ان الشاعر يتمنى أن يمتلك جوادا يشبه الغزال في
حسن منظره، ويتمنى أن يكون هذا الجواد أدهم اللون لا
مشيل له بين الحبيول في الركض والجمال، واللون الأدهم
للخيل يحببه العرب منذ القديم فقد قال قائلهم:

4) القسم:

هو قصيد يتغنى به الشاعر متفردا وبدون مساعدة، لأنه
بلا طالع يرجع إليه، فيبدأ به الشاعر وصلته الغنائية ويسبقه
عادة بقوله حين يقف للغناء:

باسم الا لاه اهديت

واعلى النبي صليت

ويكون القسم في أغراض كثيرة أهمها شعر النجوع
والغزل والوصف، وقد ينظم في صورة أبيات تتحد قافية
الصدر منها، كما تتحد قافية المعجز، كقول أحدهم في
الشكوى من هجر الحبيب:

انسوحت خشيت الايرار واعملت وليت فالي

وازلت ما عادلي اجبار واضعفت يا درك حالي

من قداه غرس جسيك واغثت طابع احمالي

وقد تأتي أبيات القسم جملا شعرية كل جملة منها، لها
اربعة أشطار تتحد قوافي الثلاثة الأولى كما تتحد قافية الشطر
الرابع (موقف) كقول محمد بن الصادق المصمودي في
النجوع:

وأدهم من أن الوجوه ولا حق له الليل لون والصباح
حجول
لكن أهالي الوسط الغربي يحبون أيضا الحصان الأزرق
والأزرق المنقط الأبيض:

للنية اركوبك على مذوب أزرق حمامي دارة ابداره
اسبيو حايك على عرقوب ويشرب في احليب الخوارة
يقول: أجمل الامنيات أن يركب الانسان حصانا جميلا ذا
لون أزرق في مثل زرقه الحصانم، له دوائر بيض قويا بشربه
حليب النوق. والناقة الـ (خواره) هي التي فصل عنها فصليها
للقطم وبقيت تدر الحليب، والمعروف أن حليب النوق اذا
شرب منع الصحة والرشاقة.

(2) التحسر:

يتحسر الشاعر أحمد بن عبد الله على ذهاب شابه
ورحله عنه رحلا لا رجوع بعده متذمرا من تيهه فيسه
بفعل تقدمه في السن، وهو يأسف لذلك قائلا: يندبني
البكاء والندب فيقول:

ناري على صغري قلوا شباهو ولا من قدب حتى اندودو طنسو
لا من قدب اندودو ولا من لعبش حتى اتطيع اجلودو
على أيام صغري ما بقوش ليرودو ورحلوا لرحيل العافيه واتزاحو
تعني عبارة (ناري على...) أسفي أو حزني على
شبابي.

أما عبارة (قلوا شباهو) فتعني أنه ضعف بصره بعد أن
كان قويا، وكلمة (لا من) بكسر الميم - فهي تعني: لو
أمكن.

(3) التمزجين

هو التعبير عن الحسرة الشديدة والأسى المبرح على ما
يصيب الانسان من مصائب لا يستطيع لها رداً وهو نوع من
رثاء الأحياء، من ذلك:

مالك الـ خالي مالك نصرة المضيوم والزوالي
كيفاش تعجز يادرك حالي على لحوق الفرسان وقت الحزوة

لمـيتك قـلـيم كي اتهد ما تخشاش كان اللـيم
واليرم في التخمم ديه هـيم يا حـسـري كي اتـصـغت بـعد العـز
وكلمة (يادرك حالي) هي اعتراف بالعجز امام القضاء،
وهي هنا تمثل عبارة: يا غلي.

(4) الحيرة

احيانا تتغلق السبل في وجه الانسان، ويتملكه الشعور
بالعجز عن الوصول الى الحقيقة التي يطلبها، فتأخذ الحيرة
بجماعه، وتتقاذف بأمله الظنون والأوهام فاذا الصبر قليل،
والخشية من الأسوأ أكبر، ويجهد نفسه كمن ينتظر على نار
تكيف عبر الشعر الشعبي عن لوائح الفلق والترقب والحشية
والخوف الذي لا حدود له؟ أحدهم قال:

لا هـم الا حـيـطار
لـمـن خـيـوتـي حـيـلار
دمع الـهـذب لـسـطار
لا من ابـيـلنا خـسـر
بـت دونهـم جـوـه وـرـد
وايـوزو اـحـال أو تـعـدـى

(5) الشكوى

قال بعضهم:

سبعه أيام هامل نذوخ منك يا ورد البستان
لا سنده لا وين أتروخ عامل غشي في الدخان
وقال حمادي الفيلي المتوفى سنة 1976

ريم السمرادي خلقتي رايم لوسادي
ما تقدر يا دي مرضي في كل يوم ايزيد
واكثر اسهادي الحمة والحمو الرمادي
ما اكبر غدا دي لافي راحة في التتهيد

والشاعر قد وفق هنا في وصف حالة المحب الذي لا يجد
الى الوصال سبيلا فيصاب بمرض العشق الذي قد يؤدي به
الى الموت أحيانا

أمال موسى

طفلة البياض

كانتدال الليل على أنثاه .

أنا المدللة

الكل يضعني على ركنيه

يرفع حصله شعري عن عيني

أنا التي بذمت

أقول

«لا تصدقوا خبري

فالموت

سيتركني ألعب إلى ما بعد الصيف» .

أصدقاء الفلاسفة

سأقيم في طفولتي

في جسد لا يسأل

مع عقل لا يرتك إجابة

في ريش الحمام

في لغة صيفية

سأقيم في اللفظ

وبعد الرحيل أكتب هذه الوصية :

المدللة

لؤلؤة

حولني أدور

ويطوف بشعابي المريدون .

مائي اللؤلؤ

حبة الرمل نطفتي

تشكلت

في قطرة الندى !

طفلة

وعدت أنراي باللعب حتى آخر الصيف

على الشاطئ أنشر لعب القدماء

وأغني :

الحلم لعبتي المفضلة

نجمة كل الأطفال أنا ،

لي انبهار الماء بالحجر .

تاج كل الرؤوس التي ما ملكت

وسادس صلوات اليد .

أنا الثوب

المنسدل على اللجين

وحدها اللعب وريثة الطفولة
وشكاوى الجيران من أطفال الجيران دفاترنا
وحدها الطفولة تصانح ما وراء الأشياء.

العود المستحيلة

ليست ما طاب من القسائين
وتبرجت بالرغبة
وأثقلت عودي،
بأساور الفجريات

وأملأ فنجان عمي بقطرات الزهر
وأقشر الجوز.
عندما كنت صغيرة
أقف أمام مرآتي
وأتحليني سيدة.

أخلع عن شعري ربطته الوردية
وأعبت في غياب أمي بفساتينها الساهرة

عندما كنت صغيرة،
أنادي جميع الرجال أعمامي
والنساء خالاتي
وكملت تزييني شمس الحياء
كلما داعبت ربح فستاني.
عندما كنت صغيرة
كانوا في كل يوم يذيعون ضياعي
ثم يحدوني
في الشقة أهائى وسادتي.
عند كنت صغيرة

كان جميع التلاميذ أساتذة
وأنا أحدثش ورقتي
ير معلمي ويقول:
«ما سؤالك يا إبنة سقراط؟»
عندما كنت صغيرة،

كنت أعتقد أننا كي ننجب أطفالا
علينا أن نشرب جرارا من الحليب
وظننت،
أني الأخت الصغرى لأبي.

كنت أخاف صمت الأحاد
وفي الجمعة أسأل عما حل بمن حولي،
عندما كنت صغيرة،

.....
.....

وحين جلست أمام المرأة

تقدمت طفلة

حاملة إبريقا

ومنتشة كالياسمين منشورة على الذرائع.

عزقت رمال الزجاج.

وقبل أن تمسك بقرطي

وتمزق الأدبائى للمستعارة

عدت الى الأشجار!

ثورة العصافير

نائمة في زورق من ياقوت
أصابني تسلق الصخور الكريمة
وبنات أحلامي تنبئ الأفاص بثورة العصافير.

صغيرة واقفة على الاطلال

عندما كنت صغيرة،
كنت أوزع فاكهة على ضيوف يأتون في كل يوم

وثقت في الزمن كثيرا
وانتظرت أن أظل كما كنت كبيرة!

الكرة

كل الأطفال يحبون كرة القدم
مرة يتخيّلون الكرة رأس كبير القرية
ومرة رسولا،
أعطاهم صفرا أثناء الدرس.

وحين تناديهم أمهاتهم
من شرفة الطابق العلوي
كل بعد،
كم دلوا يكفيه لغسل الساقين من ذلك الدّم!

دغدغات

كنا صغارا،
ننام ولدا وبنات
تدغدغ القطة أقدامنا
فيضحك الغطاء
ويسقط صحن الدار في البئر.
نغير ما علينا في الأزقة
ونأخذ قطعة الحلوى من يد العجوز الشيق
ثم نفتني
عطر الشاب العائد من باريس.
وحين تدغدغ الواحدة الأخرى
نكتم الضحكة
كي لا نمضح غيرتنا
ونتسابق في الجمال في كل عيد فطر.
كنا،

نصت للنساء
وعبد الله،
يسقط مشموم الفل لبوم صاحبة الحرير.
كنا صغيرات،
نرى العروس شاحبة
تتجمع وراءها حاملين الشموع
وفي الأمام
عريس قلق
سيحارته تفكر في الليل القديم.
ولكننا افترقنا،
فاطمة وأم كلثوم ورقية
بخطيئة معصيات
ونفيت رجلي
أنتظر صباهن
كي يعب.

أحمد

صبي

لم يحتمل أمّا وشاعرة.
في السنوات الأولى،
أضرب عن شرب الحليب.
كان يلامس بطنها
طالب من الشعر المزيد
وراع في حبل يأتي على كل الفصول
كبر
فصار شاعرا
يكتب في الحانات
ويسأل النادل كأسا من الحليب.

الطرح

- أمّاه يا احمادة حملت بطفل لم يكن
- يا قلب أمك ا ليت أمك لم تكن
اجهضت كالانفاس ا مت لأعيش ا مت يا قلب أمك كي أعيش ...
نزلت؟ قد نزلت قري العدم المريح أجنة في مثل سنك باصعيري ... لا تخف!
عدم صغير يشحب الارحام منك فلا اواله
ياايها المطرود من ادف الخت
ياقلب أمك .. أيها النسوع .. هل أبتاع موتاً مثلك، يُبتاع ثوب الحزن
مضروب الجيوب!!
... سيوف مبضعة اختلت بقتيلها!
- القلب ينفض، والجنين يطوق الرحم - انظري
لا تنظري!
لا تنظري!!
- ياعين أمك من رآك؟
... قلب الطبيب؟ المضعُ المصقول؟ وجهُ الشائسة الخرساء؟
... يصرعني التحجر والجرمة غلقت بوابة العن المريض
وانت قلب ما وهى أمل التشكّل ... ليت أمك لم تكن !!
هَبْكَ اكتملت!
هَبْني منحتك راحة ... ساقين ... وجهها دافئا ... وثنين
... ثفرا يمنح للعنى حياة كاملة!
هَبْ قلب أمك أفتع الدنيا بقلبك؟؟ من يجيز حياتها لتكون أمك ليت أمك لم تكن!!
مت كي أعيش فلست أول من يموت

يا سيد العلم الصغير وتاج مملكة صموت
 مت كي اعيش فلست أوك من قيل يا سيد العلم الصغير وتاج مملكة الازل
 الق بشكل القلب ترصعه الطيور عناقها ...
 مازال يعلق بالرياح ومايضوع مع الامومة من نفس
 لولنام تحرسه العطور ولو بكى النفس احتبس
 أماء تسرقني يد الالات مك، ويمطي برد العيادة اضلمي
 أماء شهوتك الغريبة أرهقني ! والنساء يلدن كالدن المزابل والقطط
 أماء تزعني التقاليد التؤومة من فراشك
 أيقظني كي أقبل قلبك المحروم مني ...
 أيقظني كي أعدك حطة الانشاء في خلواتك السكرى بطعم الجنس والتبغ المعطر ...
 يخفي الرجل الهزيل لكي اموت؟
 يأم ما اقساء! ما اقصى التي لم تغش الرجل الهزيل وعمرت أحشاءها
 بالكائن المقتول
 إي أماء
 ما أشقاء!!
 تكيين؟ ما ييكيك يا أم الجنين؟
 تكون والرحم احتمار الموت في القعر الصغير محجم قلب لم يطل أمل التشكل .
 لم يطل!!
 يد المرض تسبح مداني وتزيل ملكي ... دمدت حتى تلوي الكوكب المختون في
 جوف الزجاجة ... أمهلني يا انابيب التناسل كي اودعها وأضي ... احتسني
 كالوخز في ارحام شوك يابس.
 تكيين؟ ما ييكيك يا أم الجنين البائي؟
 - قلن تعلقه الاجنة في الذبول الطامه؟
 من لا يشار الى أمومتها يكررها التخارج، يستخير اسم الاشارة غيرها ليطال اصبعه
 المختب ذيلها
 من لا تصر على برويتها الكتابة بصت صحف النوالد، جمعت قطع التكاثر حولها
 انتهدت هشاشتها الادلة، والحريه اغصمت عيناً وثلث غفلة الاشهاد غلفت العبارة
 بالتلاشي، جذت برك التوحش، والنوافذ لم تبح بالسر والابر الخزينة نومت انف
 المدينة ليلة الطرح المعلق في الذبول اللاهت!!
 من غير الاختتام؟ والنابات تصفعها السواحل، والتراوج يقرع الاجراس في الرد
 الموشح بالتهود؟
 ياقلب امك ليت ترصعك الفضاء ويشري غدك الوجود.
 انت الحقيقي، القصي، القتال، المقتول، هجعتك انتفاع الكون في الرحم المدنس،
 نفخة للملكوت تقضم الحفا لكأ تعلقه الاجنة في الذبول العابه
 يا ليت تحصنك الذئاب، وتفندي غدك الأسود.

- اماء قد دعيت ملائكة الى يوم الحنّان فهل دعيت؟
 وهل أفتت على بكائي؟ هل أفتت؟
 وهل سهرت على جراحي؟ هل سهرت
 بدمع طملك قد تغرغرت الحقن!!
 اماء تلبيني السكينة والسكن!!
 اماء يا اغفاده حلّمت بطفل لم يكن!!
 - يا قلب أمك ليت أمك لم تكن!!
 - شجر الامومة واقف يستلّ سرّ الكون من أقداره
 لا تقربي الشعر الحرام!
 ماأغرب القدر المبشّر بالخطيئة
 صدّق اللغة البغي فلم يصدقه الكلام
 تهالك الدنيا على إعصاره
 لنفر من غصص الحيام
 قدر يجرّ حقبة المنوع
 واجلسد الموجل يودع الالهة سائرته الرحلة
 والأمان يفلّ أحزمة الأيام
 قدر جواز عبوره عصفورة نفرت يدي فتركها
 وتفتت أجنحة المصير!!
 - أماء فتشت المقابر عن خيالك غير آني لم أجدك
 سألت حارسه الظلام فما وعتك
 تضيق أثنيّة المصائر بالشكالي غير آني
 ماوجدت بواح آني يسأل الساكن عن جوعي وعن ليس تبيس كلما حلّت التراب ترائد
 والصخر نديا ناشفا
 اماء فكّي ماعصت به عبوني
 كي أحبك، أشرب النيران من عيبك
 كي أفتت من دفن الصباء عقلة الزيتون واللوز المقشر
 أطعميتي ما تخبّر في قوادك من لهات!!
 اغرقيني في جراحك قبل أن تلتام
 ضمّيتني لكي أشتم رائحة الامومة
 ربما اختلطت على الولدان رائحة الاناث
 اماء يا اغفاده حلّمت بطفل لم يكن!!
 - يا قلب أمك ليت أمك لم تكن!!

ثلاث قصائد

قمر نازف

في جوف القصائد السبع
أنام
مشنوقة بحبال غوايتي الأولى
كلما مرق من قوس البهاء
سهم حب
ولولت نواقيس القوافي
وعوى في الفلوات
شعراء القبيلة...
وأراك في حلمي
قمرًا نازفًا
يبحث في خارطة جسدي
عن قبارة عرجاء
ضوءًا تترى
يخدش حياء الوشاح الحائم
حول جيدي الوثني
ويمضي
إلى مدن الصقيع
ينثر بطاقات سفر

نحو جنوب أبدي...
تسلل من جرح مرسوم كالبسملة
نبيا بلا معجزات
أمنحك نقطة الحب الأولى
فتجهض مرتين:
مرة حين تحملها
شكا
ومرة حين تحملك
يقينا

جثتان على قارعة الحلم

على جناح اليتيم كان اللقاء
كنا طائرَيْن غريبين
خذلتهما الريح
وأهدت حدس الجهات
للدواليب تلهو بها
بلا فاتحة تشكّل حروفها
عيون الصباغات القادمة
تجلس هاتان الجثتان

لا يتدلى وفجره
من غصن الوقت
يا صاحبي:
ما زال في عمر الحب متسع
كي نهطل جمرا
ونغنج هذا الطين الساحب
سرّ اشتعال النجوم
في العتمة
فدع حباب الجنون
يتدفق
من نافورة الروح
كي نوراق...
ونوراق بشجرة الحزن المشتوى
سؤال
طال الصيف
وهذا القلب الشاحب
يستجدي قطرة ماء
ترى من أين يأتي المطر
من نهدي سحابة
سفحتهما الريح
أم من عيون آلهة
تبكي أقدار الشعراء...؟

القرصاء
لا شيء يكتس ذنوبنا البرئية
غير جبة أرض
تضيق
كلما إتسعت أحداق غربتنا...
غريبين هنا
كل الحركات مضت الى أسمائها
كل الأفعال مضت إلى فواعلها
ونظل نحن هنا
فعلا مهملا لا يصرف...
يا صاحبي
أي زمن سيكتس
ما إقترفنا من براه
ويحملنا الى ضفاف
نمرح فيها كالأطفال
نعلن فيها الحب
ببراءة الأطفال
ونرسم وجه اللجنة الموعودة
ببراءة الأطفال...
يا صاحبي:
دع النشيج يكفكف
رعشة الفرحة المعريدة
في شراشف الجسد
دعنا نحتس أنفاس الحلم
ونسر الى ليل

إبر الشفاء

الوخز الأول

على النار ومن كل نار تشد الروح ومادها وتشدو بكرباه وماحها تنعثر اللعون والمعون في القضاة

الوخز الثاني

على نار، ومن كل نار تشدني للتلويح
استبيح الأمانني والفرزون بسوي كمر يقتص مومسا في شتاته حين تضرمد
الأرض ويستلع الطوفان حبس وحتى إن راحت النار، ناح الغضب، باخ حر
الحرس، يتخذ اللهب من جلدي بقية جلد محروق لعليسة نعرشه على شواطئ
قرطاجة حتى تمتد أكثر وتمتد في هروق لهب الحب الرمي
أيا قرطاجة، هي ذي أقراص النار أشكالا شتى، كشلا ملونة من كواكب
محمورة بالصواعق عابت عن مجرتها لتدفن في قلبي المتأجج ثغاء بركانيا . وكذا
الدحر حبل . كذا علي يأتي بحائلين حتى يمسي الهرم قبل حينه أيا علية على
نار تصطلي حقانقي كلها بأوامها، بدكرها، بأحلامها، بعين الماضي المتحجعة
على الآن وغدا... بالتمرد المبتور...

أيا حرقه أنلفتها قرطاج على أراض من ملح أخصصتها روما . يا مسمع
الشرارات فليبق الحب صداحا من أكوام الهزائم .

على النار، على النار تلتهم الإبر أوحاع الرأس تطعم الوغيز، تطعم اليأس،
تلتف الستة كشلا على الكلام والهسي . تحز الإبر النارية حد الرخص، يعز
الشيطان، بل شيطان الأمل من النفس متثانا، بلا أجنة ملانكية بلا ديل حرامي
يجثو على ركب دمل تقفوها صخور اليوم والعد والامس: أعشاش الذود، أكاذيب
الحدود والعهود، أباطيل الصمود، تماثيل الجود . يصرخ الشيطان، شيطان
الأماسي في النار: لا ألد وأنا المولود وأنا المقفود المفقود أفي الله وأركب عرش
الرماد

قذورة رمادي أرميها في النهر المقدس حتى يلهو الأطفال بطحالب روجي
وصدقاتي، وأتبعثر في كل يد شرأ للروى ولعنة للأبد

الوخز الثالث

إبر تحز القلب حتى يختر صريعا ... يقطر أحلى دماثة للرّمس ... تشرب الأرض من الحب ... ثم تتكرّ هي الأخرى للقلب

الوخز الرابع

إبر تخز الجسد المعتوه، المملول، المتأرجح بين اللّذة السرية والقيم السمحاء، تنفوس شبه شجرة الخلق في بدن أخرس، مغبون غبي، عبيد، ناري، متحرك، راكد، ثابت، بارد جامد، فاسد، طين، دود، موجود، محلول في الرعية، مولود، ساع للمطلق، موهور بالمستحيل، لبوة مذبوحة، مستفينة، مجروحة، مخلوعة من مخالبها وأنيابها على منقوشة محفوفة تحت الأزمنة العابرة في لوح قديم من عهود درست، صرختها عواء في الفضاء، قلوب نساء ... الظلام خيم على بصرها فانت عشواء. عمزة الكبرياء، انفردت عن القطيع لتكون مسربة بالعبادة التي تمسح بأوراقها دماءها العائرة

إبر، إبر، وخاظة لهابة، حراحة في لحم مشتمل بالصمت، راغب، راهب، ساكت، صاعب، هادر، صارخ ... مقيج ... موجج ...
إبر تخسر المشي، المسافات، الأسفار ... حين الرض يهوي الحسد حمدا في متاهات الأسرار، عاريا من خصوبة الاحصرار بنم كس أشقر نراي، عدم كأوراق النوح والكلم المكلوم كذرات النجوم المتصادمة بالحوم حين تتجادل الأبراح لتلك مقادير الكون، يمتد السعد فتتا في دلو تغور بئر رمليّة

الوخز الخامس

يصعد الأبار الدكو على الخوض، يذوق ماء طفولتنا. ذكرى ... لكن تمضي ...
ينفت الجمل متعا لصاحبه، يمسح عطشان في الرّمس ... يشرب الرّمل وصاحبه حد الغصة ... وتخر الإبر الهلابة في دقات المبرات ... إنه الوخز السادس



الوخز السادس

تحط العين وقد غطتها الإبر على أشياء نفيسة: صفصافة باقية، سرورة زائلة، خروية عظيمة اقتلعت من رحم أمها وقد ظللتها قرما، توتات، ثينات، شجرة عناب، بيت نحل، عش حلازين، ثقوب بناها النمل وقد توزعت تحت أقدام العسايرين، أسحار ساحرة، ليلال شادية بأصوات الكائنات. عاسول جوهري، زهور الأقحوان، شقائق النعمان، بنة الحنّاري والحزامي

الحزامي الحزامي
تحط الإبر على كل الأشياء، والعين كانت مغلقة أسرارها للزهور، للنبات، للأشجار وذات صحي في نصاعة بياض النور هجت ذاكرتها، وباحت:

اليوم أنمت كتاب مارسيل بروست

(A La recherche du temps perdu)

بحا عن الزمن الضائع

اليوم مراعتني استمر جنونها في أرذل العمر

اليوم أتممت الوغز وشفيت تماما من الحياة
اليوم أتممت الولادة كلها، كلها وأولادي قتلهم في رحمى صرعى...
أيا أمة ما مرّ منك ريق في لساني إلا ومسني الضر
اليوم... لعقتني النار يشغف، بلذّة، بنهم. بعشق واعتبلت
بخيلي، اختلجت ألسنتها في لساني حتى تخيلت يدي
وصرت لا حراك يدفع عني هيامها، وبذا ريق اللظى كالعسل الشافي
اليوم... الأير أخاطت جلدا من جلدي للموت، للأزل
اليوم... أتممت النهاية وفتحت فوحة في العدم
هو ذا الوغز الأخير في هزيع لا ينتهي فيه الليل
هو ذا دلوي... النار تشرب النار، والرمل يلتف بالرمل
زهورا، هو ذا وغزي الأخير... وكم قلته:

الأخير وما صدقت
رداد رقيق، رشيق، رقيق يخز السمع

تق... تق

دوم تك

دوم تك...

طلق طق...

الوغز المائي يغسلني من شقائي

الوغز الأخير

لا بدّ من إبر صينية تمزج الوجود كلّه ليبراً من غيابه

24-31 ديسمبر 1997 م

1 رمضان 1418 هـ

حالة....

ما بعد الموت

ما بعد الصمت

ما بعد الصوت... ما بعد الرعد... ما بعد الروح...

الليل والمطر ونار القلب تسيل في الكتمان

المكان

خزأى الى سوسة الى تونس الى القلب

الزّمان...

كذبا لو خطّ بمقارب الساعة أو بانفلاق الشمس من الظلمة...

كذبا لو قلت إنه الضحى يوما والليل يوما

والغروب يوما... إنه الزمن الدائم

والصباح يوما والفجر المسير...

زمن النار...

الاسم: لست من سمي ولست المسمى نفيسة التريكي

جزر المستحيل

مطر... .

والصبايا يشعلن قنادیل الزيت
والجسد من خشية البرد یخلع أفراده
وجغرافية القلب
تفقد شكلها على عتبات قرطبة
كيف أشعل روحي؟
وكيف أحصي السنايل وحبات الرمل
وعدد الأرغفة؟

یا ابتی ضاق بك الجسد
وضاقت بك اللغة
فأی البحار سيقی موطن الملح
ومن سوف یغطي المسیح
إذا صلب على عتبات العمر ثانية ؟

أي البيوت ستحمينا

من الريح لو هبت؟

أبدأ الآن من تخوم اللغة

حافية أمضي إلى ضفة المستحيل

أجمع ما تنائر من وجهي

هي الروح تصهل في مدائن الفزع

وأمي تمشط صفاتها

تحت زيتونة عجوز... .

هي الروح عارية تجمع أوزارها.

أيها القلب

كيف تسمي البلاد التي للممك مدينة

وملح العمر قد ذاب؟

أيها القلب

كلهم غادروك في زمن الفواجع

واحدا / واحدا

رحلوا... وما عادوا

عروسية بن جراد

أربع قصائد

جرح

أنا من عذاب الحب
أتلعت لغتي
فلا تعجب
إن وصفتك صوة
بأروع جروحي.

عقاب

أعاقب ليلك

يسرق ...

ملامح أحلامي
لتنجمل بها ... أنت
في إحدى لياليك.

حالة

عندما تقول قريفة

كل ما لديها،

بأحد السحون

فلا بد أن طيرا

دعاهما لترتيل عطرهما

ويأبى الكلام



... إلا ليرثيها.

قرار

إن استمالكك

تفاحة أخرى

امنحي،

إسطوانة الريح

وما علق بشفتيك

من شبابي

وجهر يديك

للتوديع.

قجاءد

الجدعسوفة المندهشة

تنظف دعسوقة بيتها

تكنس وتكنس .

فجاة،

تهد قطعة نفذية صميرة

من قوة دهشتها،

تجسها ركحا ذهيا

غير بعيد عن كوكب مسحور

بسرعة كبيرة،

تذهب للبحث عن أعلى كعب

لها،

تبرج وتنزع ثيابها،

وعلى موسيقاها المفضلة

تشرع في الرقص

مع أكبر طوايع حسنها . . .

كان هنا...

كان هنا بالأمس كالسرول

وهناك أوك أمس كلبلاب متسلق

اليوم لم يعد لا هنا كخشخاش مشور

ولا هناك كزغرور

لن يعود لنا غدا ولا بعد غد

مع السنونو والشرشور

كأنه لم يكن أبدا

روح زهرة الربيع الجهنمية .

الخبطة

عدلتها على الساعة صباحا

فرت على الساعة ليلا

يا لها من ساعة «ملخطة»

لم تفهم من الوقت شيئا

دقت حسب قلبها

لا حسب قلبي ! . . .

لقاء

وعجوز في العشرين
تفخ في طين مزيمتها
تسيل عذوبة وتنساب شققا مفتونا مطلمت
هي حلم يطل على غبار طفولتها
حقيقة مفتوحة على وهم الوصول
تمت في خيالها طفلة الشمع
فهوت شظايا ملامحها
وهاهي في الأربعين
تلملم في عينها شهوة الفراغ
وتغزل عزلتها مفعمة بالحنين
نسيت كيف غادرتها السر وراودها حبك الريح
وها هي تبحث بين أهالي الشجر
عن غيمة حبلى باخضرار القلب
وتورق في كفها غابة حصر زرقاء
وفي قلبها يساقط غصن للوجع وأخية للبكاء
عجوز الأربعين التفت طيف قاتلها
أسلمته الوريد وهي قائلة
أتشبه سيفا يراود صخر هذا الجيد
فما تقول في جسد يظلمه الأخضر اليابس
يشتهي حرائق تقيض من تبعها لئلاذ الموت...
لم يبق من خريف هذا القلب
غير نرق فصول مقبلة
وعباءة خطاف تنفث ربيع ملساء
سأرضي بالشمس يتلى من خطوطها جرحي
وأرضي بالنجم يحاصر طريقي
وأرفع للغيوم أشروعي
وفي الليل أفتح سماء صباحتي
توهمت البداية حين لمحت
جمعا طامعا في احتراق الاصيل
غير أن الخزد مثل الماء
يتسع لأشتعال الفجر

وأمسيت فكرة تنام وتصور
على وقع أحجار تسيل بنورا وريحانا ودورة أحشاب
بعيدا عن فكرة كالحلم تدنو
سمعت همسا تنحني لشيفره رعشة الموت
كانت غطاي غارقة في المشب
غير أنني دمت على رذاذ الحلم الطليق
وهاج بالصحو انهماري
كانت سائلة البحر متقلة بلوعة الشتاء وأبعاد الصيف
وكننت أرتجف من بكاء الفصول وهروب القلب
دهاني البحر في غرفة الظلماء للسهر
غاضه لي الكساري على كف لؤلؤة غريقة
يا بحر! يحتاج أهدى الموت والحراق
دع أشراقك تنفخ بانتمدار
إني ها هنا أقسم مع الامطار ملح التخييل
ومن جواحي أنطف صدى غضب الأرض
يا بحر دعني اذا ارتحل الغمام
أنهمر في قطرة سفر
وأتلو على مسمع الريح صمتي
دعني أفتح للفراغ دهشتي
وأجمع باقة أحلامي
أكلما غادر طائر البين عمتي
واجهني الليل مشلولاً وأمطر فرحي الموجل شهابا
يا بحر رد إلى وجهي غزارته
أفرغ خيوط القنجر في أفني
فعلى جيبتيك يا بحر محوت خرائط الحزن
ولدت برققة النهار على حريقك
يا بحر
اليوم بجيتك صمتي هادرا
فمرغ جراحك في رمله
لعل حلمي الملتف بالموج يمد ذراعيه
ويغرق في زقة قلبي الأخضر.

قلق وجوذي

وأرى الكواكب ترتقي
قمداً يللم جرحه
نجم غفا متخلياً عن حلمه
شجر تبعثر في الزمان وفي المدى
تساقط الأوراق منه كالردى
سـ . وأظلل أركض ثم أركض ثم أسقط
كالخجر
وشواطئ القلق الرهيب تشدني . . .
والريح تعبت بالمشاعر والفكر
والليل يشرب أدمعي من تحت رايات
الضجر . . .
أه لنار الهيت من حسني المتبرعم
باتت تخبّ بأضلعي . . .
فأنت على كل الحماس وعطره المتبسم
فسرقت شذاه ولم يزل بالبرعم . . .
قبع العذاب بهيكلي وبخيمتي
نسج الوجود جراحه من وحدتي
يا للجرّاح، لمهجتي
يا حيرتي وتأزمي!

شجن يمزق أضلعي
والموت يلهث في دمي
والجرّاح يحفر رأسم
أبراجه في معصمي
ذا موكب الأحزان
يخترق العراء ويرتمي في قلعتي
فيهزني موال يأس قائم
ويعشش الحزن المقيت بأعظمي
وتطل من ثغر الدجي
أفراح قلبي والروى
موؤودة في مبسمي
... الريح تذور زهرها
في زورقي المتحطم
وتلوح من خلف السديم هزيمتي
ونهايتي . . .
فأفر من ثقب تخرج بالدخان الفاحم
وأظلل أركض في الضباب الأسحم
فأرى قبور الميتين وصمتهم في مسمعي
ورأى المدائن زلزلت

أتيتم لقتلي

الاهتداء الى جميع العذائى مع تعليم حبى

(1)

ولكن .. تداعى النبيّ لديّ
وعاد إليكم
ككلّ النبين عند شيوع الخطاب
غريبا شقيا
بغير صحاب
بغير حواب!

أتيتم لقتلي ...
لقطع ويرى الأخير
وبتر الأغاني
أراكم نسيتم
ف فوق السحاب فروعى تطير
وفي الأرض يزهر أصلي!

(2)

أتيتم جميعا، جميعا لقتلي
وكنتم بخطط الغياب
تخطون أكفان روحي
تعدون لي درب آخر مثوى
تبيحون كنم صوتي
إليكم جوابي بصوتي:
«سأحيا»
سأحيا
يموت الذي شاء موتي»

أتيتم جميعا لقتلي
حجبتكم ضياء الشمس .
وتحت الظلال سعيتم لدفني
وفي ليل جرح وصمت
ولكن سأحيا
يموت الذي شاء موتي!

أتيتم جميعا، جميعا لقتلي
أشعثم ضلالة خطوي
بعثتم لهديي نبيا
يرتل أي الفجيعة فيّ

أنهار التيه

أعطيت للماء أغنيتي
 فطالعني بوح النوارس من أضلع النهر
 كيف أعترف
 أعطيت للماء أغنيتي
 فطالعني أسمائي
 رعد إلى أول الصبورات حمام المنافي
 فصرت نبيّة على الجرح أمشي

 كان لي في الضلوع غزال من الحلم يأتي
 حين ألقيت بين المسافات قلبي
 لأحصي وصاياه، كان القليل كثيرا
 وكان الكثير يميل قليلا
 على طرق العمر
 والأصدقاء على آخر الذكريات زبد
 وفتحت على البحر عيني فلم ألق منهم أحد
 والمرأة حين تداعبها الموجة
 بالأحضان الواسعة الواسعة
 تصير لؤلؤة.

لم تزل مدينة خلف هذا الحداد
 موغل حزنك
 جهة دمك الأخضر
 موغل قلبي في الغناء الحزين
 حتى يعود حمام المنافي
 ويمتلئ ضفافي...
 تطير الحمام بي
 تعدني بالاعتراف الأخير
 وحدك تداعيت على تخوم الحزن
 ووحدي أرجعت الحمام لضفافي
 ليس ثمة شيء
 أوجه دمي في المحال
 أكمل ما اجتاح ذاكرتي في تفاصيل موتي
 أطلق الروح في سورة النور
 وكان اشتعائي
 يوم فاجأتني بالسؤال
 انكسر الوقت بيني وبينني
 واشتعلت في ضلوعي الفصول
 وانتشرت في مفردات الذبول

 ما الذي يفضح أسئلتي الآن

صوت الهمت

فراشة

أعمارنا
فراشة
تخلق فوق رؤوسنا
عموت الفراشة
تستيقظ رؤوسنا
على زغاريد
الثرى .

نطفة

سحفت
أن نغمي
سحفت
أن نرحل
وبين المجيء
من ثرى
والرحيل
إلى ثرى .
سما
وماء
وشجر
ونطفة موعودة
للحجر .

طرفة عين

لم الملائكة
ملائكة؟
والإنسان
إنسان؟
ألا توجد منطقة
مثلى
بين النور
والظلمة؟!

أهزوجة السماء

أنا الفوضى
لمن
أهدي لعتي؟
اللاكون
مسافة صاعقه
وأشكر
سحفت قارعة القلق .

حي
ألا أتمس
هذي أرض هرت
من نعتي
وتلك سما
سقطت نعت .

أحلام العصافير

تري؟!
هل تحلم العصافير؟
حين تنام؟
وهل تطير
الأحلام...
حالمًا تستيقظ
العصافير؟!

ذرة عقل

وضعت رأسي
فوق كفي
أغلقت كفي
فُتحت أبواب
على السعير .

نزيهة الجديد

قصيدة تاء

هوى

الموج الكاسر

للليلى دموع الحيارى
تملقها تحت الأهداب
للليلى السفر
والصفاء والسحر
والليالي الأخرى
في سهوب القليلة ..
للليلى الدجى
تستلذ نداءه
والسحاب
تُسرح في مفاصله دفتيه
للليلى أنها القليلة ...
وعمس تردده رثاها
ولحن يترجأ
للليلى دموع كثيرة
توزعها في شقوق التراب
عسى تطلع مثل مارد
من نراها
زسقة بحجم اللظى
ولون الردء ..
للليلى ..
مالها
سوى هوى
تبثّر حتى
مادى أبى
يلاقيه الجسد! ...!

قالت :
أوقد نارك بكفى
ولاً تدّر غضب المرن لميري،
إني ما ترى
كوكب دري هوى
ومدى شسع للحصى ..
أعطى إلى رباي
لا ألق للريحان!
إنني الريح تعاني قسوة الأقدار
وأحزاني بحجم الندى
بحجم الغبار!
روحي تسج العناكب مجتمعة
بوح العنادل
نهر منكفر على الحجر،
لا ماء ولا أسماك ...
غبار يمدّ لسانه للخرائب
عرائش تريح أعضائها للتناسل
على شبائك المطاحن
والدخان ...
روحي موج كاسر
إن
جاع
قد ...
تد ...
ل ...

فنجان قهوة فقط!

رشاد أبو شاور*

ولا تخف عنه سألته .

- أتذكر ليلة زواجنا، وأنت تحدثني عن الحزب والوطن؟
حاول أن يتسم.

سألك أ لا تخيني؟ فقلت آ. أحبك... أكثر من
الحزب؟ لا. وكشفت، فصالحك وطيب
عاطرك... صحيح من زمان لم تقل لي أنك تخيني، صحيح
أنك لا تعمل عميلاً، وأنا أنتخب ظهري قليلاً من التدريس
وحمل هم الأولاد والنساء و... انتظارك وأنت إما في السجن
أو عطارد... ولكن هذا لا يعني أن تنسى تلك الكلمة
الجميلة

أطفأ السيكارة بعصية، ثم أشعل غيرها... ولطمتني:

- فنجان قهوة... لا تخلفي. إنهم يطلبوننا بواسطة
الهاتف... لا دوريات ولا تدور فرات ولا رشاشات تثير
الفرع. لقد تطورت الأمور.

غاب أكثر بكثير من شرب فنجان قهوة... راح اليهم
الساعة التاسعة صباحاً... عاد بعد الساعة مساء... نظرت إلى
وجهه، وجهه أصفر، ملامحه مجعدة... أنفاسه مبهورة؟
وعرقه يسيل على رقبته وصدره... ويبلل شعره و...
وسألته:

- ماذا حدث؟

..

- ماذا جرى لك، ما الذي فعلوه بك؟

...

بعد المكالمات المصيرة أشعل سيكارة، إصبعاه الشاهد
والوسطى كأنهما صيغا بالخناء لفرط التدخين. من عادته أن
يترك السيكارة بين أصابعه حتى نهايتها، ثم يسحب نفساً
آخرها ويشعل أخرى جديدة من عقبه

رأيتة قلق الوجه، وهو يسحب نفساً عميقاً ثم ينفخ بقوة
الهواء والدخان، كأنه يصعد ثقلاً جثم على قلبه
- من تكلم معك؟
سألته:

- يريدونني أن أشرب فنجان قهوة (عندهم)...
عرفت من يقصده، لذا لم استفسر منه عن الذين
يقصدهم.

- ولكنك تركت الحزب والسياسة؟

- ربما تذكروني. قد يكونون رأوني مع صديق قديم، أو
في جلسة نغم أحنا لا يروقه... أو لعلهم يريدون تذكيري
بأنني تحت عيونهم!

- فنجان قهوة!

- أيوه... فنجان قهوة!

- لا أحسب أنهم يريدون بك شراء، أنت ما حدثت في
الحزب... ولست تشغل في السياسة!
...

- هل تتوقع أن أحدهم وشى بك؟

....

- كنت تبدو هادئاً عندما يرسلون من يبحث عنك... لقد
لاحقوك كثيراً، وسجنوك مراراً ولم تفلح هكذا!

* قاص وروائي فلسطيني بحث هذه القصة عصبها للحياة الثقافية

- آنت بخير؟

فتح فمه قليلا... ولكنه لم يجب... أشار إلي غرفته، حيث يتروى يقرأ ويتأمل... دخل... أغلق الغرفة... ذهبت إليه بالقهوة والد - النارد - كان الطقس ربيعيا لطيفا - و... سألته - اتريد تناول الطعام...؟

- لقد انتظرتك طيلة اليوم، كالعادة... لا اعرف أن أتناول الطعام وحدي... بدونك... ها نحن قد بقينا وحدنا... راح الأولاد والبنات... والحزب و...

نظر إلي حزينا كأنه سقط في حوة معتمة موحشة، كأنه يستغيث أشار لي بإصبعه أن أخرج... وسحب نفسا عميقا... طال الصمت، وعم الظلام...

فتحت الباب عليه... ناديت، اشعلت الضوء واقتربت منه... كان ينحني على الطاولة وقد عقد ذراعيه تحت رأسه كأنه ينام... هززه... هزته بقوة... فاندلج كوب الماء وفنجان القهوة...

أخذت أصرخ، وأهزه موهمة نفسي أنه نائم نوما ثقيلا... وعندما تجمع الجيران... وارتفعت... أشهد أن لا إله الا الله... عرفت...!

حكيت لهم: دعوه لشرب فنجان قهوة فضي عندهم كل النهار... كنا في حالنا أنا وهو كهلان متقاعدان وحيدان... قلت نقضي شيخوخة

طية... قلت أراه كثيرا بعد تلك السنوات... وعندما سحبوه على السرير... وغطوا وجهه أدركت أنه راح...



صورته على الجدار، صورته في إطار أسود... عيناه حائلتان، وعلى شفتيه ابتسامة لطيفة... أحببت شعر الشيب على جبينه... وجهه الطفولي المستدير، شارب الخفيف... لقد راح... راح الابناء والبنات، رحلوا كما جاءوا... ذهبوا لاشغالهم وأسرهم ووعودوني بالكتابة لي، ومهاذفتي... اصدقائه شدوا على يدي وذكروني بأنني قوية، وأن هذه هي الحياة...

ها أنا أجلس... أعيد الكتابة على نفسي، متسائلة: ماذا فعلوا ليتنوا في الحياة؟ ويد يرداد وحس قلبي أصرف أن ساعتني إقترت... فما الذي بقي لي بعد؟

القهوة كشيفة السواد... لا أقرب الفنجان من شئني... أياي عليه سجاتره وفنجانه الكبير الذي كان يشرب منه... فنجان عليه ورد احمر وأزرق...

أضح القلم جانبا واتساءل: ما الفائدة من كتابة هذه الحكاية...؟ أغضض عيني... واتد سائلة الله نوما هادئا... طويلا...

تنبيه للقراء

هذه القصة مكتبتها خالتي ليست بالفيضة خالتي، ولم يكن لها قربة المرحومة والجنه فهيمه التي كانت معلمة تاريخ طيلة خمس وعشرين سنة. وهي تحاول فيها إلقاء الضوء على وفاة زوجها الاستاذ جويته...

عندما زرتها قبل وفاتها بيوسين، اطلعتني على بعض كتاباتها ومنها هذه الحكاية... قالت لي: لم اكتب للنشر، هنت أسلي نفسي، واخفف... إلي بالكتابة أمل أن نشر لي هذه القصة لئلا يسبب لها المأول، يزجها في نوسها الأخير... هي التي رحلت بعد ثلاثة اشهر من وفاة زوجها...

وشاهد

يا جزرا نمتلكها وأخرى فينا...

محمد علي اليوسفي*

عليها نشر البحر أصدافه.

من أعمال البحر والقمر، لم نكسب حتى الآن، جزيرة واحدة

جربة

الفتنة تمرى الى نقطة قصوى،

تجلى الشمس العذبة بريب الحواء

ما كنت يا "حريرة الأحلام"

لاشتر بخز

أوديسوس ميساء، والريح... فندق

لا حلم للصصال بين يدي.

النخيل يتأهب،

من يظلة الأطفال تحت سماء واطئة،

والنور في الغبار.

أبحث عن موقع دائر.

عن برج

رصنه المدافعون عن الجزيرة،

ليشوق في العراء

بعشرين ألف شهقة

من جماجم البحارة الإسبان

زمنرا وزمنبرثا

جزيرتان للنواوس والطيطوى،

أرخبيل قرقنة (1)

إذا كنت داهيا إلى جزيرة لا تفتح يالك لأحد

كن عابسا مثل قرصان، منهمكا مثل دسك

إذا كنت ذاهبا إلى جزيرة كن مثل حريرة

انتقل من "مليتا" الي "العلايا" ومن الرملة الي النجاة

ولا ترك أحدا يلقنك الأسماء طف بأطرائها الي أقرائها

لتبلغ هرجا في أكواخ الصيادين. تسلي الي أجبلا القيثري

حتى نرى جرارا معلقة على رؤوسها، مستعدة نعدسها لا

عليك إذا نبح كلب، تقدم! ابتعد عن قيكولة حمل. مهم

حركته لن يتعد! هل سألت المرأة العجوز حتى تحب

"الجرة لم تملئ، سأعطيك من جرة الأمس"

الغروب يدب خفيضا على أكتاف الرعاة، الحرفان

تعرّف على أبوابها

لك ظلال كثيرة،

خبثها مخطوفا بالتماع مصاطب الملح على اليابسة.

إذا كنت ذاهبا إلى جزيرة لا تفرح بأحد

كن عابسا مثل قرصان، متوحدا مثل جزيرة

كن جزيرة،

لم تررها

أرخبيل قرقنة (2)

هها تسهر حزن مع القمر فيسرق للياه حول ضفافها.

كان زوارق، لم تكن هناك عندما عاد داهيا محملين

بالأخطبوط والحبار.

خضنا طويلا في الأشتات حتى برزت مصطبة ومليّة،

وملك على شعب ناسك.

جزيرتان محبتان عني،
أراهما من خلال الضباب.

من هناك يرّ رجال البحرية،
ويقولون صباح الخير لملك الفقمة

ارخبيل جالطة

أه، يا للحروف التي لا تركز بنا إلى الحلم!
ثمة جزيرة أخرى اسمها جالطة.
'جيمها' نجعلها أقرب منا،
وأبعد.

من... مالطة
كأنها ليست منا،
ماضينا الذي أفلت منا.

قالو

قالينا

قاليتون

(جالو، جالينا، جاليون؟)
أدجاجة بحر، ولها ديك وصيصان؟

أي قرصان مأكو،
عابثا بقبور روما وكهوف فينيقيا،
طوفنا بهذه الأسماء؟

من يأخذني إلى جالطة
حتى أقول مرحبا، لمعلم البحر،
وست من جاراتها!

برج طبرقة

الجزيرة التي التحقت باليايسة
كان هذا البرج من أعمال الإسبان على كنف جزيرة.
ثم هذبة لجنوى،

هنا تفاعل الجبر مع عرق الجمال،
فهيت تساهم في الردم،
مفادرة ظهورها المرفعة،
رافسة دحانها حتى قاع الجرف.

هنا أغرقت أعمدة وتيجان رومانية
عليها التقى البرج باليايسة،

ضد نصارى البحر.

بعد ذلك (نقلا عن جدّي)
عاد "الفر نصيص" لنجدة "الجنويز"
وفي أوّل معركة من أجل المرجان،
أسر جند الترك ابن الريان
وراح سفهاء العسكر
يفعلون الفواحش
في الشبان... الرودان!

جزر الديناصور

صخور مفاجئة،
مازلت، حتى اليوم، تخرج وحدها:
كيف نسميها؟
أكانت أعلى قسم في جزر الديناصور؟
حبيب،
قوية،
والنسيطة...

ثم نباح "كاي" المتحجر في جزيرة الكلاب!
نظائيا له حبسها في خطوط المنخر،
لدينا حيايتها أحيّد عتلمنا نسيئا رسمها على غارطنا
الأولى.

جزائر الحلم

إلى متى ستظل البلاد جزيرة، لتدعي أنك بحار وحيد؟
قمر واحد ليكون جارك، ذاك الذي يطل على جزيرة،
فمن تكون النجوم؟
جزر؟
إنّ حلم باليايسة الأم، يبحر، من رأسها، ساكنوها.
فكيف نسمي جزرا فينا، لا تكاد تؤمها سوى الأفراع
التي تبادلنا النداء؟

جزيرتي

وكان... يا ما كان... لي،
يا أوّل الوطن:
جغرافيا،
غرست في تربتها طفولتي.
وعندما عدت إليها لم أجد
إلا إلى جزيرة
في داخلي
سميتها: جزيرة الزمن.

«الذبابة»

الى عبدة الرحمن مجيد الربيعي

عدنان المبارك*

يكسو إلية الذبابة والتي بدت مثل حبة فاصولياء سوداء وراء اغبرار زجاج ذلك المخزن. كان ينظر، حينها كالماخوذ، في ذلك الاعلان الغريب. وقد انتشله من غيبوبة التحديق صدمة احد عابري الرصيف الضيق. ثم نسي الاعلان. الا ان الذبابة وتوججات الشعر وهياة الشدين قفزت كلها الى رأسه عندما التقى بما اشترى على طاولة المطبخ التي تفصله عن بديرة بوجهها الدائم الذي تملو استدارته موجات شعر فاحم اللون. وتصلب بعلومه ثانية حين لمح، كأنه للمرة الاولى، الرعد الغامق بلون المنتشر على ساعد بديرة، ألا ان اعلى الشدين لم يجده. فقد كانت ترتدي بلوزة رمانية اللون ترحف حاشيتها. العليظة الى منت الرقبة. اراد ان يقف رأسه الا انه تذكر حضور بديرة. كذلك بدأت صورة الاعلان بالتفكك في رأسه. واراد ان يتفوه بوضوح (بالاعلان السخيف!) لولا أن بديرة توجهت صوب النافذة بربيعها المتوهج بشمس الصباح. بدا قفاها مستطيلا كاعلان الزجاج الغير حين استدارت وفي سمعها بعض الكلمات عن المشتريات. وأما الآن بلا وجه ووهج الشمس الحاد يطوق هيئاتها. لم يميز وجهها مّا هناك بل لطفنتين صغيرتين من البريق في رقعة الوجه، غير ان المنظر استعاد بعد ثوان، معقولته حين اعتادت عيناه على وهج الشمس.

أبتق الانف والعينان والفتتان الضخمتان بلون الجوز كما استعاد شكله الوجه الذي تحميه الآن من الوهج موجات نزقة للشعر الاسود المشتعلة حواشيه.

كان كل شيء يبدو كما هو في كل يوم، حين احتاج الى قرارات سريعة في سوق الخضراوات: وجوه المارة، الصخب وعباط الباعة، تلك الجدران التي أصاب الجديري أسفلها، الارجل التي تخوض الوحل المزرق، صراخ اطفال الزقاق، وبقية علامات حياته، لكن الامر الجديد هو هذا القصر الغريب في رأسه حين شاهد تلك الصورة وكانت اعلانا في واجهة مخزن تجاري، وفي الواقع هو يكره الاعلانات، فهي لا تقول الحقيقة. ويذكر انه تشاجر مرة مع زبائن بديرة حين اخفض صوت التلفاز في اثناء عرض الاعلانات. نعم به شخص عاقل وذو حس واقعي يرى ان الاعلانات سمجة كما انه، وقبل كل شيء لا يتق بصنائع الغرياء. قالت له بديرة حينها ما معناه ان الصم فقط لا يهتمهم صوت التلفاز، وقد تملكه الضيق بسبب هذه الكلمات، حتى انه لم يلجأ الى تلك العادة. ان يدس يده بين فحذيها السمينتين بعض الشيء. كان ذلك ترصية ووعد بلدة اخرى في الليل. نعم، انه يفت الاعلانات ويعد ان الحياة لا تحتاجها. الا ان منظر ذلك الاعلان كان غريبا. وهو لا يريد ان يتذكر الرواة وهيئاته، بل شيء واحد فيه يسبح الآن على ذاكرته مثل حبراسود يزيل الالوان الاخرى: المرأة في الاعلان تشبه بديرة، موجات الشعر ذاتها الا انها بلون اخر، هيأة الرقبة ذاتها واعلى الشدين المحصورين تماما كمنظرهما حين يهصرهما قليلا في ظهريات الصيف. اما الوجه نصار، في الاعلان، ذبابة ضخمة حبيت كل ما يحبه فيه. ويذكر ان تشنجا داهم صدره.

ثم صعد الى بعلومه حين لمح التماح الرغب الاسود الذي

* كاتب ومترجم عربي يقيم في الدانمارك.

تبرز وتراجع امامه. ادرك ان الجاني يبحث عن قطع تقود صغيرة ليردها اليه. كما لاحظ ان الرجل هصر بأصابعه ذات الاظافر الطويلة الرمادية اللون زرّ الجليب الايمن من سترته ودفعه مع غطاء الجليب الى اعلى. وذكره بأجنحة الذباب المسحوقة والمتصقة بالدم في الحريدة، ثم ابصر، وكان تصلب اللعوم يعود. الاصابع وهي تنحصر الزر الأسود ثانية. كذلك كان على يقين بأن هناك بقعة تحت الزر العلوي، حمراء اللون وصغيرة. وبعدما حجبت الأزرار اليد المملوءة بقطع النقود

حين اراد الهبوط من الحافلة كانت هناك امرأة ترتدي عباءة سوداء وتضرح منها رائحة حادة. وتحت العباءة كانت تحمل طفلة ذات وجه نحيل للذباية.

ولفت نظره التصاق الجلد بعظام الوجنتين البارزتين. كما لاحظ زغيا رسادي اللون تحت انفها ومحيط بشفتيها وينحدر الى حتكها الفارق في طبقات حلد الرقبة. وتذكر ان دباية الإعلان كسب كيرة تشغل مكانا بحجم كفّه نظر الى يده يشعرها الكثيف واصابعها المطيعة بقوة على هامود الحافلة. شعر بلزوجة المدن تحت اصابعه، وتذكر لزوجه مع بدريه، رداً باغ الغضب والتمسح، الجهرية ذات البقع والأجنحة المستحقة الأزرار التي تنحس في زغب قمماش السترة. وانتهى الى الرصيف الذي اخذ ييل بزواجة حادة وتحرك الى اعلى بباعته الذين بدوا كأنهم واقفون وجالسون على منحدر مبلط بالقار. ووجد ان عيون الباعة الصغار تضاد معاجرها مهومة في الهواء الراكد فوق الرصيف. وقار الرصيف يتموج كفافع سود تنساب وترطم بحدران البنات، بواضعه التي بدت كحفر سود في جدران خرافية الارتفاع أخذت الميلاان ايضا. ثم انتشر الهواء الأسود برصيفه وجدرائه وعيون باعته متحولاً الى تار من لطح سود تعوم في الهواء المتشخر وتقرب منه وتلتصق بزغبها على وجهه ثم تملأ فمه. يدهك وجهه بكفّيه فيحس برطوبة الاصابع، بلزوجة الذباب. ويظل يركض ويركض ثم يتحدر ويصطدم رأسه بمرآة سوداء لامعة سرعان ما تنسكب عليها رغو صفراء تأخذ في الانتشار شعر ان شفتيه حاضن كقطعتي لحم، وخفقات مجبوة في جوفه. وعيناه مثل عيني حيوان جريح تنظران في الرغو الصفراء على الرصيف الذي بهت سواده الآن. رفع رأسه الى الاعلى فاعشت دائرة الشمس بتوهجها الفضي المربع عتيبه. وأحسن أن الشمس يجحيمها الابيض تفسل لزوجه والرصيف بل هذا الصباح كله.

كان العجوز ذو الشارب الكث يجلس على علية صفيح فارغة، في الظل، قرب مخزنه، وفي يده جريدة تطارد نقط الدباب السود المهوسّة فوق رأسه، لم يعرف لماذا تهادى الوقوف والسؤال للعتاد عن قتاني الحليب. (الحليب عصراً مع الأسف). سمع الصوت السديء الثبرات ثم جمّد خطوته واستدار الى الوجه بشاويه الكث لكن نظره انحدر قليلاً وتوقف عند الجريدة المطوية التي لاحظ فيها لطخات دم باهت الحمرة التصفّت فيه اجنحة الذباب الميت، وتصلب بلعومه مرة اخرى. قال، وهو يتعد عن الرجل بصوت من داهمه السعال (طبيب).

وقرب محطة الحافلة كان بائع العنب والتمر ينهض يطله من كرسبه الذي كان صندوقاً خشبياً داكن اللون اصطف على حواشيه ذبابات هنا وهناك. لاحظ ان جلباب الرجل ملطخ ببقع ذات لون احمر قائم. وفكر ان العنب والتمر قد لطخا الرداء ولا يحفل ان الرجل قد سحق الذباب بطيات الرداء. لم يجسر على النظر الى السلتين بكتلتيهما الدكستي اللون بل تنهى الى سمعه ازيز الذباب شبه المتكوم والذي كان، بلا شك يحلق برتابة في الهواء، فوق السلتين. وفكر: لو حطت ذباية من هذا الجحفل على شفتي لافرت في الحال الفطور. لكن لم تقترب اي ذباية منه بل لم يردت الذباية كله موجة الغبار التي اعقبت وقوف الحافلة اماماً وعلى غير عادة اختار مكاناً في المؤخرة، رأى الجاني يتقدم صوبه بخطوات خرقاء انتابها العنف حين استدارت الحافلة حول إحدى الساحات. وعندما وصل الجاني اليه ظلّ يحدق بولاي في أزرار سترته التي كانت تتقدم وتراجع مع تنفس البطن البارزة قليلاً. وكانت هذه تبث حياة في الأزرار كحياة اللبب، الا ان تصلب اللعوم سببه الآن شكل الأزرار م تكن، بعد ان دق الامر، مدونة. أزرار البسلة رسمية تكون مدورة كالمتعاد، وكبيرة احياناً اما هذه الأزرار فقد كانت باهتة السوداء، مخدشة، غير مدورة بل لها شكل حبة العاصوليا، شكل إلية الذباية - ذباية الاعلان. كانت تتحرك، تدب بحوم بعينيها المشروعتين يحيط اسود لامع ذكره بسرة بدريه ذات الاحاديث الكثيرة والتعقيد الصغيرين سرتها ملطخة ببقع سوداء جعلته يفكر مرة بيد المولدة المعلة التي لم تعقد السرة كما ينبغي. إلا ان السرة كانت تديرهم في حفرة صغيرة، دائرية ذات تعاريج قلقة ولها عيناان مثل عيون هذه الاررار، مثل عيني دباية الاعلان الدقيقتين لا السرة مدورة كأي سرة ولها على العكس من الأزرار، عروقها الدقيقة ونسيجها الجلدي الناعم بهالته الغامقة اللون. وراود ان يتذكر مواقع اخرى من جسد بدريه الا ان الأزرار مازالت

رغيف عبد الرزاق

رضا طعم

أمر جاليلي يزور عالمنا ويسلم جوائز وهبات للأطفال الصغار! أيديهم تمتد نحوه بمختلف الأشكال وأشياء في أحجام متباينة، صغيرة في لون أسود أو كبيرة في لون سماوي... ترى ما الذي دفع هذا الرسام إلى إحياء ذكرى اليمعة وتحولها إلى رمز صورة مشوهة تنهض من الماضي السحيق كدمى ملقوة في نسيج خشن، نسيج عتيق من الوير... استغرب عبد الرزاق من تنافر الألوان: من الأسود القائم إلى الأحمر القاني والأزرق العاكس لنصوء بالصورة، نسيج وفوارق بيّنة، للنتضادات تحولها الخطوط إلى أشكال: قرع وصخب ويؤس الماضي وسلسلة من البقع كالسهم يشير إلى تدني الذوق.

وقف عبد الرزاق وانته صوب الرسم أزال عنه الغبار حائنا أولاده، حتى الأنبياء للدرس... المدرسة قرية والمعلمون لا يتفكرون في تعليمهم. بل جلب مدرسا خصوصيا لابنه الأوسم... هو نفسه عندما كان صبيا يستمع إلى نفس النصائح من والديه. يتوق إلى

التعرف على أخبار المغربي (1) ويفضل صاحب الكتاب (2) عن غيره عندما يتعلق الأمر بالمسائل النحوية تختلط عليه الأمور عندما يتطلع إلى كتاب جديد لأحد الأدباء الفرنسيين فيعيد تنظيم أولياته من جديد.

لعل بعض المواضع أفيد له من غيرها العالم من حوله يتغير بسرعة تدفع الفرد إلى أوج الزحام في مجال الثقافة. أحد أقطابه لم يستطع استعمال حذائه وأحجم أخوته عن مساعدته فأسرع إليه وأجلسه فوق الطاولة واليسه أياه. شعر بالضيق هذا الزن سبب آخره عن عمله اليوم... انتهى من الحذاء... اندفع الصبي يجري يلتقط محفظته يريد الالتحاق بأخوته تعاطف غضبه على روجته سعيدة التي تركت البيت وحملت لوحده مسؤولية الأطفال فصار يفضي الكثير من وقته في الاعتناء بجميع أمورهم: يرتب غرفهم بالنهار ويساعدهم في مراجعة دروسهم ليلا فضلا عن إعداد الغذاء والسهر على نظافتهم. معزوف المنزل بدأ يزداد شيئا فشيئا بل يتشبعهم مبلغه إلى حد مضجر. جهز نفسه ليقصد عمله. لم تقف بضعة دقائق حتى سمع صوت أحد أبنائه يناديه. استغرب من هذه العودة المفاجئة.

انسرفت الشمس وتسللت اشعتها الدافئة من خلف البلور، الأصوات كثيرة وفي انسجام غريب بالخارج. نهض لثوره من فوق السرير، أزعج الستارة وألقى نظرة عابرة على الشارع. تنظف ثم انجبه نحو المطبخ، أعد بنفسه فطور الصباح، هيأه على المائدة وبقي له أيقاظ ابنائه الستة، مازال في الوقت متسع قبل المسير إلى عمله. طاف بين الغرفتين وأيقظ البنات، فغسلواهم بدورهم وجسدهم وأيديهم ونسابتوا نحو الأكل أخذوا يتزاحمون حول الكراسي القريبة من الأب.

عبد الرزاق وضع في رغيف قليلا من العمل والزينة وجعل يتناول ويطلق اللغز. مجلة «العربي» مازلت أمامه فوق المائدة، لم تصول من مكانها منذ الليلة الفائتة. خطوط متباينة وحروف زائحتها الألوان جمالا، صورة الفتاة العنقودية. انزال العربي... معلم القرية... توقف عند تلك الاستغناء، صورة جميلة تروق العين وتغلك على المرء أحاسيسه. برسم العنكبوت ذكره يزوجته الغضبي التي فارقت المنزل منذ أيام، ذهب لقضاء بعض الأيام إلى جانب أيبها الشيخ عبد الكريم، المشهور بالشيخ اعراس، هكذا يناديه إعلوه ومعارفه. تذكر أيام الهناء معها، كان يغازلها كثيرا ويهاديها بشئ الحاجات الثمينة يراضيهما مستقبل هي بدورها عليه بأشعة مطمئنة. استأتمته مستقبلا وجسدها ووجودها بأسره فسلمت من عثرات الزمن وضيق أسباب المعيشة التي كثرت الشكوى منها عند البطالين وذوي الأعمال غير المستقرة...

كانت الأفكار تتساق مع قطع الجبن التي يقضمها مرة بعد الأخرى... صغاره كفوا على الهراس وتلقى كل منهم بما حازه من بيض وقطع الزبدة المتصلة من اثر البرودة. افاق من سهومه وكف تفكيره عن ملاحقة الحواطر الشاردة التفت إلى جباتيه، نظراته وقمت على اللوحة المعلقة. لقد تكسر جزء من أطرافه القديم ونوى استبداله بأخر جديد: صورة كاريكاتورية ولكنه لا يضحك حين يتأملها. كان الصورة تتكون من الورقة وتتجسم أجسادا حقيقية لتجوب غرف استقباله وتغلاها ضجيجا وصخبيا، تنعكس الظلال بداخله. وسط الورقة جاليلي ينهض من قبره الذي دفن فيه منذ قرون الصدا يحيط بالسمير التي دقت في خشبي الصليب. شرب

الجمال واختلعت الجنسية المتسردة... انتست بالمسير الى جنبائيه
احداهن، رفقة وهمية ولدت لدى كليهما شعورا بالطمأنينة لذة
خفية تسرب الى فؤاده، استعمار للهيبة واستحضار للوقار.
فصارت خطواته ذات وقع خاص، نسق متواتر يتردد صدها في
اذنيه لا سيما وهو يسير في شارع ألف معارفه رؤيته ساترا
بمفرده او مع احد اصديقاته اما اذا صادف والتقى بإحدى
زميلاته او المعجبات به فانه يقصر الخطوة ويستعمل يديه بكثرة
للإيماء والتعليل ويستوقفها في الطريق مبيتا وموضعا لها إحدى
المسائل التي اشكلت عليها او ممتسما ناسجا للكلام في رقة
ولطيف... عند مروره قريبا من احد بانتي السجائر اقتنى
جريدة كالمعادن وعزم على ان يخبئها حتى لا يسبقه احد زملائه
في تصفحها والاطلاع على الاخبار الواردة بها. المقيى تنص
بمقتني فهو الصباح. كل بقصى حاجته ويصرف نحو مقر
عمله مسرعا وكأنيهم في سياق متواصل مع الزمن... هو
بدوره اكتسب هذه العادة ولكنه ينصرف عنها اذا تناول لمجة
خفيفة في دهره... المدينة غيرت بها يومها ألوانها الاشهارية
وللملصقات الاحتفالية التي يستعملها ارباب الأعمال للتعريف
بتجارهم ومختلف نشاطاتهم... صورة كبيرة علقت للتلو
ما زال المصق ينظر على جساتها. تدمة عارية التدي لكنها
معرية مشرة للفضول... رجعت به الذاكرة بسرعة الى زمان
الصولة بكرة مغفلات طفولته. كان يتبارى مع اترابه في حفظ
اسماء الافلام، ومحاكاة ابطالهم يتقمص كل منهم دورا لا احد
الابطال المروءين في الشرق او الغرب ويقضون اوقات الفراغ
جلها في المحاكاة والتندر. الآن لم يعد بإمكانه ممارسة هذه
الانشطة... الحيز النسبي من ماضيه...

الآن يبدي رأيه فقط ويهتم بالاثمان قبل الشئ. مسح
لمصوله سبابتهم ثم شاربه اديم النهار لم يعرف الطريق الى
قلبه وتفكيره... شعور الالاف والغضب بمعاودته المرة بعد
الايخرى وخاصة بسبب مشاكله العائلية... صورة المرأة العارية
فارقت مغيلته لم ترك بها الا صورة مبهمه، لمحا لاخرها لا
اكثر. تذكر صورة جليلي فراح يبحث عنها بين المارة.
الوجه الغريبة التي تتعرضه غريبة البشره واللباس. الكلمات
التي تتشامى الى مسعمره، الفرحة تركض مع الصدى على
فرس هوج. السيارات تمر بسرعة كأنها مذكورة تنفث سموم
الدخان. شدت انتباهه القمط الباحثة بين بقايا المنهرة عن
طعام يسكت جوعها، شاهدها وهي تنثر محتوياتها متفحصة
وتتشتم ما اعتادت تقليبه من بقايا العظام او الاطعمة
المطبوخة، الجدار شوهته بقع سوداء، القمط الأبيض السمين
يتحرك ببطء وغياها عجيبين. انه ناعم الورير يتهادى في وقار
حتى اذا ما اقترب من بقية المجموعة التي صمدت امام نظارة
المنحنية مرر بصره كأنه لم يجد ضالته وسثم دفعها عن هذا
الكان... قسط هزيلة يريق من عيونها الخوف فانكفات على

عبد الرزاق: مابك! لماذا عدت الى المنزل؟
الابن: ابي لقد حقتني ابي بالامس ابيانا اودت القاهما
عليك.

عبد الرزاق: لا اريد سماعها، انتخلف عن رفقة اخوتك
والتواكب من اجل ان تسعني بيتي شعرا؟
وقف الابن كاسف البال تملو وجهه علامات الحيرة الى ان
خاطه ابوه في شبه غصة.
عبد الرزاق: وما حقتك؟

الابن: قالت لي
يدلك يدا صدق. فكمت مفيد (3)
واخرى اذا ما ضن بالمال تنفق

انصرف الابن جارا ويقي عبد الرزاق مفكرا. ايكون قاسيا
مع المرأة التي جمعتها بها الائمة، فقط، نفوسا من الرقة. ترى
احاطته الخلطة مع زوجته عد الآوة التي انصرف فيها عن
ملايتها رغم رغبته عن الجفوة وحلوه من الهفوة. زلة منها فما
دري السداد تجاهها... لفت وجهه عنها يوم مغادرتها مناضبة
له، عاملها في شدة ولاهما في زواية وضحك منها في سخرية
مهينة. ألم يرق قلبه ساعستها لعشيرته؟! انسي انسى
مسكنته؟! لفلل من فضل ام عياله. حرقة الحزن الى رفيقة
دريه، اجلت عنه الوحيدة عند الضيق وقاحت بالشيء الهين
الطويل. شرع يفكر في مصاحبتها والسعي في ردها لقلبها من
ابام الى دهاها وهي الان تقتحم سويدا فله وتمكن من نفسه
فتصاول عقله وتبتم امل مراجعتها في نفسه حتى غلبت نفسه
على سيرته مع روفة الاماريق. وكيف لا يرددها اليه ولا يراسبها
والحلم من توهه وسوسة، تسعرت صورتها في خياله لا تفارقه
الشوق يحاصره... وكأنه استيقظ من حلم او عائد من سفر بين
حكايات الف ليلة، وليلة اعد عبد الرزاق اغراضه واتجه الى
عمله. مزال يسير على قدميه بين الافة الى ان بلغ باب السور
الكبير الذي يفصل بين عائلين. المدينة التفتية بررايا وحكايتها
ويانتي النحاس اللين برعوا في نقشه وترتبه بمختلف الصور،
الطاق مختلفة الاحجام... الدكاكين الصغيرة ذات الاسقف
المسحقة التي شغلها المرسون وصغار التجار، بانمو المجلو تنفق
تجارهم وتريد ارباحهم في الاعياد فيستعدون لها... خارج
الاسوار يسافر الخيل الى المستقبل. البنات الجديدة للتلطت في
احياء كبيرة، مغازات تحاذي القباب، المقاهي ذات القضاة
الواسعة... عيشة قهوة اصبحت عليها ألعاب الصبيان في
الشارع متجوهين الى المدارس بهجة وخيرية. كن يتنظر سيارات
الاجرة فلسافة ليست بعيدة. اخذ ينظر الى بعض النسوة
اللاتي مرورن في الشارع قريبا منه، احداهن كانت مليحة
استغرت بهرقة فيها كبرياء واغراء اما صاحبها فقرأت فيه وجها
قيحا رغم انافته وعنايته بهيئته ونقته وبوسامته، تذكر تومة داره،
فراح يؤب نفسه على تلك الاثفانة التي لم تخف اقباله على

ذواتها... انتهى به التفكير الى صور الماضي وإخباؤه التي تنصب في خياله كشريط سينمائي. إمتحى أثرهما في اعماقه فهاء بنفسه الى عالم آخر. المشاهد المصقفة بحياته أبتأوه الذين غادروا المنزل الى المدرسة او بعض للأرب الأخرى. استعاد الآيات وجعل يردد ما بين شفتيه فيسمع صداها يتردد في اعماقه، ايتسم كأن لعنان الضوء فتح بصيرته على فكرة يستحسنها فراحت تداعب خياله، صفاء شفاف غير معتاد لا يكدره احساس الفشل او كراهة يخشاها. الصورة واضحة كأنها تنعكس في مرآة، صار لا يبالى بالمرن قريبا منه بل كأنه عهد امامه وشال من كل عائق فلا ضرورة للانتباه ولا حاجة له به. صورة جاليلي تتحفز من جليد تتحفز من بين الكراه كأنها تريد ان تستبد بدخته. تراقص ما يجول بخاطرهم، رقص رياضي في حركات متشنجة توحى بالغضب وتقوي مشاعر فرغ الإنسان من قدره يريد ان يملك احساسه ويواري صغته واستسلامه للنهائية.

السكون الأخير حين لا تغلب قدرته ولا تدفعه استنائه ولن تنفع تضمراته لتأخيره وتأجيل امتداد سلطته على الجسد الرجل الذي كان يشاهده مرسوما على الورق اقل غميه. غيبه الالم فأهجمه الحذف، الايدي التي تلمسه كثيرة وقد وصفت الهنبة (4) السائرة في غلوط متدحبة كحل لإفرايم المرحوم مغاور للزيف. انه تغفل شيء، في دميحه الهنبة إختلاف في موجات الانهار وتسري في جدول الانس في تحملت الضمما وتغولت الى حبة من الملح، الرقص صار نظيرا من الشهوة اغابت الرغبة؟ أيد مرتخية ونظرات غائمة لا تميز من الكون الا جسدا اسود متندا امامه. روحه تأمل في الامتزاج بزرق السماء والمفلود في الاعالي.

الضوء امرأة تثير دهشته. انها صغيرة الحجم في الصورة بقعة الثور، رأس امرأة وجسد دجاجة، تقترب منه احيانا فيرجو ان ترأسه ويتمدد عنه احيانا اخرى فتضغفه مشاعر الثور وكسل الهنبة (5) يصر على مواجهة الزمن وقهر المحز لكنه سرعان مايشعر بوطاة القيود التي تشده الى الانواح الخشنة، غرق جاليلي في اساء وشجونته حتى وفاق الأجل وقهره القدر، كأنه يشعر بجماعة من الناس اسفلقوا على حطام جسده فحصلوه الى مثواه الأخير، تحلقوا حول القبر يقرأون الابتلالات، يرددونها بسرعة فائقة عجيبة امر اتباع جاليلي! افق الميت من نومه ناصحا لهم: لا تدعوا لي هكذا تمهلوا وقروا نفوسكم على الأقل بما تنطقون به! اليس الرب يدعوكم الى اتباع العقل والانصراف عن مزامير الهوى! احد مشيعي الجنائز يرد عليه: «عد الى نومتك ولا تعاود التحدث الى الاحياء. سوف اضع الفرنك وصكا تحت رأسك.» امرأة جاءت لقبره بابكية، متضرعة للالاعي وداعية له بالغفران، جعلت تردد في استحياء: ياباعث الاحساس

في الروح ومثير الوجدان بقياء العقل، مستعته في الفانية بصفاء الدهن وخلصته من الجهل فتغلب على الشيطان الا تنتمه محور الجنان انه ضحيف فسقتته المذلة أثناء سيره فوق بساط الزمن، امنع عنه سلطان الحرمان. اعوذ بك ان تلسم الحرقه او يتأذى بالسير، سجون الظلمة رهيبه في اوتة العذاب... باليتني ادركت لفديته بما يشاء... استرسلت في دعاء نبعه القلب وأسمه الاحساس، شعرت بشيء يقع على ساقها، ان فيه طراوة عذبة خشونة محببة اليها، جسم تقبل لكنه لم يفزعها بل اثار انتباهها فقط لم نشأ ازالة المنديل الذي تفضعه على رأسها بل حدثت ذلك الجسم بنظرة فيها تأنيب وارتياح الاعماق، الظاهر منها صد وحذر. الساق بدأت ترحف الى فخلها يبدو ان الشهوة فضولية تريد ان تتخذ لها مجالاً في القفيرة. مجال المحضرة في القلب

المراة: اني الغريب أيقعل الاموات هكذا للنساء الاحياء؟ جاليلي: لا لست غريبا. الم تكوني مترحمة علي للترا! المراة: وماالذي ابتظك من نومتك الأخيرة وهجمتك المتواصلة. اني لا اراك بل احس بك فقط.

جاليلي: احسنت بالدهاء لي باركت جسدي واكرمت هذه العبارات لا أرغب في مواصلة الموت اريد ان احيا في احماق النفس. فيرتبون من نبع الفكري واحسني بدوري قهوة الانس. لها على الأقل هذا ما يلائم كسوة الازل واخذاد الزهن

المراة: اذن أهد رجليك عن سائي فما الجأك الى ذلك وانت لست بطامع في وصال الاجساد ولن تدوق مني ما يتمتع به الاحياء.

جاليلي: لا، حقا لا اقدر على ضم الجسدين ولكني فقط اردت تذكيرك بمعنى اللذة وبعث احساس الذفء بجسديك. مسرري يدك على بشرتك سوف تحسین هتاة وطمانينة، حكيمها ثابة مستعدين بالأم الدماء، اعدي ذلك وتنتي جيدا ستكتشفي التجاعيد وفعل الزمن.

المراة: ألا تسهك بصيرتك بأنك تعاني من غياب الضمير!

جاليلي: وكيف اعاني منه وهو مثير التفكير ومثقف ملكات العقل، انني رشيد بهذا ميزات!

المراة: ليس كل ما تهمس به صحيحا، فالرغبة تنسيك وتلهب حاجتك الى الماء، ماء الحياة الذي فقدته، انك تعاني من فضيحة الفساد بين القبور، ذلك يغضب الرب منك... جاليلي: لست مثاليا جدا، لا اريد الانسان مفعلا، يعبت في مهلة الزمن التي يفقد لها بسرعة فيهرع مستغيثا بالندم.

المراة: اذن انت مع الحياة رغم وطأة الوجود ساجازيك. جاليلي: كيف وأنا ميت؟

بالخطأ أو اكتشاف الزيف، لكننا لسنا غرياه .
 جاليلي : بل غرياه وفي المقبرة ايضا غرياه، يحتمون
 بالانتظار، منهم من ينعمون بالطمأنينة وآخرون مبتلون
 يعذب غليظ...
 المرأة : عالمك لا يقينيني في شي، اشعر في تعجب
 جسمك هل تقدر، اتفق في صورتك الاولى رحيق الحياة
 ... هه هه هه أرايت انتصار الاحياء .
 جاليلي : اتعجبيني بالعجز وتصغرتني بالانصياع الى
 القدر؟ ألن غري في نفس الخطوات انظري في السين المغشية
 سترين زيف الكائنات الى القبر، اليس المقم؟
 المرأة : لا ليس عقما، افكار كالدوائر، (اضغطي عليها)
 تنبجس او تمحك اشكالا جديدة، كالأبواب المرجحة تلتف
 الاجساد التي نماها الغذاء وسعدت بقيمة التواصل مع
 الآخرين، الجمود يفرغ الافكار .
 جاليلي : الفصحى، ان المقبرة فراغ دائم .
 المرأة : لهجتك تبتك! .
 جاليلي : أليد لك مثيرا للشقة؟ ام حازما .
 المرأة : لا بهسي غضبك مادمت موثقا في تربة القبر،
 الشطط من دعوات سلطة الادب وسياسة الناس، الشطط لا
 نكره من إقدام، هراس مقيت بين الرقص والارادة يقضي الى
 الغلبة والتحكم النظم في الطبيعة والاشياء .
 جاليلي : انكم تنافقون ضحايا القدر وتسلمونهم
 اليه في طقوس مألوفة ولكنه امر يسمدني على كل
 حال انبئت يمويهم ويقودهم الى العراخ فيؤسسون
 وحدتي وانعم باقتحامهم هالي...
 المرأة : اتسمي المقبرة عالما لوحدها، أو تظنها
 كذلك؟
 جاليلي : أدعي لي ثانية .
 المرأة : لن افعل، سأدعو لنفي وللاحياء فقط،
 لقد ازدادات نفسي نورا لك فطيل معرفة .
 عبد الرزاق انتهى من استنطاق الصورة، انتبه فاذا

المرأة : التعجب من سمات العقلاء، حسنا سأخضع لرجل
 بعيد ترتيب سريري وأقنع منه، يخضب السنين والزكب .
 جاليلي : اراك دارية باللغة
 المرأة : اريدك ان عقل مزكوت (6) وكف عفود .
 جاليلي : اهدا فقط؟
 المرأة : بلطبخ اريدك في احسن صورة وايسر حال .
 جاليلي : واذا ابتلع قوته الزم وزكرك (7) شيخك؟
 المرأة : أف منك جاليلي تذكرني دائما بالشيء وضده ام
 بالاشراخ وتذكر ضده فأصمت .
 جاليلي : لا اريدك ان تقوتي الآن، اتصرفي .
 اتعرفت المرأة ولكنها صالت لتؤكد تسمع اصواتا حقيقية ام
 نسج الخيال من الحلم ام تراها عريدة الارواح في المقبرة .
 جاليلي : اريدن من نصيحة .
 المرأة : لا اريد نصائح من الموتى، بل العقل هو الذي يحظ
 نفسه بنفسه، ارقد واجمع فاني كنت في دعاء اهنس به
 لدائي واتحدث به لضميري
 جاليلي : ها انت تحدثين لي من حديد ويحاصرك الوهم
 ويؤرقك الضياء في المطلق .
 المرأة : فقط اردت ذكر الهدف الذي من اجله جئت الى
 قبرك .
 جاليلي : أه، تحسني القفر، عانيت تأتبت المستقل من
 المرأة : لليت جزء من الماضي، لا يعض بنفسه ولا يقدر
 على افادتها بشئ اراك كسيفة (8)
 جاليلي : اريد مستيدة وطالمة
 المرأة : سأجمع خطامك واصبع مه بعض الكلمات
 واعمل منه معنى يليق بعبائتك كإنسان .
 جاليلي : مأكرة، ولكن هكذا افضل، تحبون الفرد
 بقدر سمية ليس كذلك؟
 المرأة : الوجود ارحب بكثير عما تظن، عندما فارقنا فردا
 لم نعد نراك بل نسمع عنك، الناس تنافسوا وجدوا فوقعوا
 في كوابيس السراب واحاسيس الشقاء تحت وطأة الشعور

به امام باب الادارة يصعد الدرج ...

(4) الهبة : الضحك بصوت عال الهبة : الاسترخاء (6) مزكوت : ملاء (7) زكرك الشيح : متى متقارب الخطوات من الضمير (8) كسيفة : القطعة من الشيح

الجلقة

سفیان بن عون

عينها جادك من بعيد. أحسست بشيء عنيف يهزك وارتمش بسببه السلاح بين يديك هل أنت فعلا من كان يمسك السلاح حينها؟ كتمت أنفاسك في محاولة منك لاسترجاع توازنك والسيطرة على ارتعاشة اليد التي قد تضع كل الحسابات وتحملك تمسك هذه الطريدة الملعونة الى الأبد. كل الناس يدركون أنه ما من شيء يمكن أن يضع من يديك أنت أحد من الـ **أسلح** من الرصاص... كثيرا ما كنت تداهب نفسك **فكرها** تجري تبعد بعيدا، تتأملها من خلال فريضة السلاح وفي اللحظة الحاسمة حين يصير القدر محتوما وحين يمتلئ رأسك بالنشوة ويقضي جسدك متعة ولذة تطلق النار فتشعر الفريسة وتقلب في التراب، وتشتم أنت رائحة البارود بكل زهو وفرح. أما الطيور فإنك كنت تتركها تطير في الأعلى فتجنح أنت نحو أنك ترتفع إلى أعالي السماء بدلا عنها. البعض اعتبرك ساحرا، والبعض الآخر قال أنك قناص لم يروا مثله منذ أيام "أبو سالم" والذي هلك بطريقة ساذجة وغريبة في نفس الوقت، كان متكبًا على بندقيته وانطلق الرصاص منها فجأة... كان دائما يقول "السلاح إذا تغافل عنه قتلك". وأما أنت الآن فانك تشعر بأن مجدك أصبح يضع منك بسبب هذه الزفة الفاتنة...
... تبعت أثرها قلت في نفسي لن أعود هذه المرة إلا وهي محمولة في جرابي أو حتى على كتفي ليراها الجميع

... تذكر جيدا البدايات، تذكر كيف كنت تركض طيلة النهار تحت شمس محرقة وفوق رمال أحمر من الجمر، تطارد طيرا أو أرثا قفزت في لحظة ما أمام عينيك، تذكر كيف أن التعب لم يكن يعرف إلى قدميك مسلكا أو معبرا، في البراري هنا في الجنوب الجاف والقاسط كنت رجلا شديد المقاومة والقوة والاعتداد بالنفس، الآن تهلك هذه الحرون الصغيرة، لو أنك قتلتها حينما لم تكن بعيدا عنك بالآن أنك أطلقت النيران لحظتها لما أصابك كل هذا العناء.
الآن تشعر بالألم والحسرة واليتم، أجهل أس الآن تشعر باليتم، لقد تركتك وفرت صحيح أن والديك لا يزالان على قيد الحياة، لكنك تشعر باليتم، هل يمكن أن تنكر؟ وما ينفع إنكارك؟ إنه لا يبدو أن يكون مكابرة وعناد لا أكثر، ألم تمنى تحجرتك بالدموع ثم عثقتها وقلت في نفسك "الرجال لا يبكون". ألم تشعر أنك وحيد متروك رغم أن كل الناس كانوا يحيطون بك ويتحدثون، بل وأكثر من هذا يتندرون ويضحكون فيما أنت مغلف بأردية الصمت السوداء وذاكرتك تطوف بعيدا؟ ما الفرق بينك وبين اليتيم إذا؟ لا شيء.

لقد تركتها تضر... هل أشفقت عليها، هل أرحمك جمالها؟ هل أبهت الفرح الكامن في عينها. أنت أبصرت عينها رغم المسافات الطويلة التي كانت تفصلك عنها. بريق

بها دائما قرب النهاية، أعلم الآن أنها قريبة مني لم تعد بعيدة، أنا متأكد من ذلك، إنها تأتي من جهة الجنوب، معاكسة لاتجاه الرياح. هنا أعلن أحد الصيادين أنه رآها لآخر مرة، بالقرب من الشجيرات المعجزة النابتة في هذه التربة منذ مئات السنين وليس بعيدا عن هذا الوادي الذي خلا من الماء منذ أمد. إنها تبث فيه ليلا. كنت لها منتظرا عودتها، لن أرحمها إذا برزت لي، أؤكد لكم ذلك. آه يا جميلي إنني أحبك كثيرا، ولذا يجب الآن أن أقتلك.

ما بين الشجيرات وقبل الوصول الي الوادي وقعت على ركبتي، وضمت أمامي ما تبقى من السجائر وآنية الماء التي ما تزال ممتلئة، قلت في نفسي قبل أن أخرج 'إنني لن أشرب الماء إلا بعد أن أصيدها' صحيح أن حلفي الآن جاف، لكنني سأقتلها، سيصير الماء مكافأة جميلة لي بعد حين. مضت الساعات قلقة، متوترة، ضاعت الشمس في أطراف السماء. لم يبق منها إلا نور خافت... والعرق يغطي وجهي وملابسي. يلهث على جسدي، والتراب تحتي صار نديا، لم أعد أرى كثر. لقد صهرت أعين بسرعة. فكرت في كل ما اصطلته طيلة ما مضى فتبينت أنه لا يساوي شيئا أمامها. سأرسيها بكل الرصاصات التي بحوزتي، بل طلقه واحدة كافية لكي تعيد لي كل ما ضاع مني سأقبلها بعد أن أطلق عليها، سأعبرها زوجة وفيه ورفيقة، بل هي امرأة قاسية، بل هي حبيبة مطيعة متسلمتي نفسها دونما مقاومة وسنموت معا.

... يا إلهي لقد جاءت أعيرا... أمسكت البندقية لقد رأيته، أعترف لكم أنها رأيته ولكنها رغم ذلك لم تهرب، تقدمت تحوي وقعت إجلالا لها، وجهت البندقية الى قلبها تماما. وهي المثل توقفت وجهت صدرها إليّ غما وعياها لا تفارقان وجهي، ازدادت نبضات قلبي واختنقت، سألت المصوح على خدي، ودوت الطفلة... كان لا بد أن أنتصر.

مشقوقة على جسدي، ليراه الجميع ميتة دون حراك، والدّم يتقطر على ألباسي، هذا غير مهم فليطغ الدم وجهي لست حريصا على نظافة ملابسي ولا حتى وجهي إن كنت أنت السبب في ذلك ربما ما جعلك تهرين مني في المرات السابقة أنني كنت أريدك لي وحدي وحية، كنت أريد أن أداعب وجهك أيتها الفتاة، لقد أعمتني رغيتي فيك حية وجعلتني أتنازل كثيرا، أما الآن فلا يهم إن كنت ميتة، مشيت في البراري لساعات طويلة تنازلت عن الكثير من الطرائد والثنائم رفعتها جميعها، سأحتفظ بالطلقات لقلبك أنت فقط، هو وحده من سينال شرف طلقاتي الغالية أصغر بعظمتك حين أنفاسي عن الثنائم بسببك، يزيد هذا من شوقي إليك ومن رغيتي في إمتلاكك... في لحظة ما ستصير لي وحدي سأشبع منك، لا يهم الآن إن كنت ميتة، إنني أتنازل عن الكثير من الأشياء يوما بعد يوم في سبيل أن تصير لي، لم أكن أرفض أو أرفض الطلقات عن أي شيء يعترض طريقي، كنت أريدك هذا صليح ولكني كنت أحمل معي دونما تردد كل ما أجده أمامي، لم أكن مستعدا أن أبيت في العراء ولو ليلية واحدة من أجل أي نوع من الطرائد، فانا أحصل على ما أريد قبل هبوط الليل أما الآن فانا مستعد أن أبيت ألف ليلة وليلة في هذه البراري وأن أستمع إلى دقات قلبي تشكو وجع الحزن ولهفة اللقاء...

منذ الصباح وأنا أمشي، أحرق السجائر دونما توقف وألقي بالأعقاب على الأرض بحركة عقيمة، بدأ الضئيب يغير من وقع أنفاسي ونظامها، كنت أشعر بذلك وكنت أعرف ما يمكن أن يتجر عنه من فشل ولكني لم أكن أستطيع أن أمالك نفسي، توقفت قليلا، تأملت القنصاء من حولي، المكان خال ولا أحد معي، السماء صافية والشمس حارة وقديماي أصابهما بعض التورم، أنزلت البندقية من على كتفي، وضعتها في يدي اليمنى، هذه هي الحركة التي تعلم

لغة الأم

حياة قريع

يسمونها اللغة الأم ولكنها لم تكن تسمي هذا المصطلح لأن الأم أمة من الأصل وقد كانت هي على عمل في النهار الكتب تحت رقبة وعاية الأب.

شبان الستينات متأثرون بلغة الآباء المتعلمين وقد انتقلت عدوى القراءة والكتابة من الآباء إلى البنات. وفي خضم نشوة الاستقلال استجابت العائلات إلى نداء الواجب «معرفة اسم وامثليد». لم يعد ساعتها الزواج قدر الفتيات للتحضر في الشوارع في زيهن الواحد، زواجات زواجات تهر المدارس والمعرفة في أوجها ملأى العيون، جواز سفر للسباحة في البحر المعرفة، دائماً هي سكنت يؤر عينها ملأت كيانها، هي همزة الوصل بينها وبين العالم، الجسر الرابط بين المستحيل والممكن، بين السكون والحركة بين الركود والفعل، بين الرتبة والحلم.

تزوجت كلام «هاشم»، وكذلك نيرة صوته المخنفي بالحسرية، فلذذة بالحرف، عناده، إصراره على الجدل. تزوجت أحلى صورة له. كان يدفعها توقع الشباب والتوق إلى الحرية إلى ساعة اصطدامها بإنهايار الآلة واكتشاف أن السعادة ليست إلا اشباع البطن والتروم في قبولة الرتبة.

«فريدة»، من جيل الحالمات اللاتي اسكتتهن نفحة الحرية بيت الحيرة: فلماذا التغير الحاصل في لم يثمه تغير حولي؟ أوف يا فريدة من عاتلك! لا تستطيعين العيش بدون تكير

خرجنا من للحكمة بعد أن تم التصريح بالطلاق. كانت تشق طريقها إلى الباب والميرة تختفيها، لحقها مطلقها قاتلاً: «كنت أخشى أن يستبد بك حب الانتقام فتصرفين تصرفاً لاحضارياً». لم تجبه. كانت تفصلها عنه مسافات كبيرة فكرت «ساد سوء التفاهم عشر سنوات، مالفائدة من فز الحنجر في الدمل مرة أخرى» بيد أن شعوراً جزيلاً كان يملأ كيانها واستتاجاً إليه يجول بخلدها بمعارف الزمانيات تزوج محفوفين ومحاطين ونطلق وحسين.

امتطت سيارتها ودست على البنزين وهي ترقب الطريق وكأنتها تقرأ في كتاب: «العيش خارج دائرة نظره هو الأصعب، كنت موجودة لأنه يرقبني، كنت استغل به، واليوم أصبحت عارية إلا من نظرتي لي».

كان حلم أمها أن تكون ذات مركز مرموق ذات مكانة ما حتى لاتندم على الوقت الذي منحه إياها خارج اعواء العمل المنزلي، طريقة ضمن طرق عديدة لاعادة مسارها الشخصي في «فريدة» حتى تكون في المرة الثانية مالم تكن في حياتها الأولى. تأنيها بطبق الفطور إلى الفراش زمن الامتحانات حتى لا تباوح المكان. الغرفة فضاء متسع سعت العائلة إلى توقيه لها وحدها.

كانت متفوقة في العلوم والآداب على السواء وكان للكلمة العربية وقع خاص عليها تسابت معها في الرحلة الأدبية بانسجام تام واكتشفت مفاتيح وسحر الإبداع داخلها.

واردفت قائلة وكأنها تكمل نقاشا قديما: «الطلاق» حل امام استحالة العلاقة لم يجعل يخلده ابدا انا التي ادخلته في دماغه حبا لامتحان ومساءلة النفس. كان في انتظاري حتى اخلمه من سجنه الى سجن اخر...

قضيت السنوات ارسد الحلق، الفت اركان العلاقة. وما ان كنت اميط اللثام عن نقطة، جانب منها حتى كان يزداد اعجابا فتصعبا ثم غيضا من قدرتي على التفسير والمعاينة.

كان فهم العلاقة في متناولي مفتاحا في يدي يلأني غبطة ويشعري بالوحدة في الآن معا حتى اصبحت الطرف الوحيد الذي يضع اسماء على حالات ووضعيات غير مسماة تسكن ايامنا الرهيبة كان ينظر الي مرتابا عندما امسك بالمعنى الحقيقي للاشياء واوقف بها فرحة باكتشافي في وجهه فيصبح: «لماذا ترفعين صوتك هكذا» لم يكن يفهم ان نشوة الاكتشاف وجعها هي التي تجعل صوتي يرن عاليا.

مكث زما يعيد البعض غما قلته له عن نفسه، اعطى خلال منصب مدير وتعرف على اخرى فجاء يتحدث عن الطلاق كشأن عادي فطلق لغتي محتما بلغة تترج بشاره مه في مواجهة الفكر لتبادرت التذكير، نهوت ومشييت في التفكير...

المشي خلف المشي، الاماكن المسهودة، الاماكن الفسيحة، الحس العام، الحركات اللبلة من الصباح الى المساء في البيت وفي اروقة القنابة، الوجوه المتلبسة في قاعة الاساندة البائسة بصمتها او ثرثرتها.

وسط كل هذا الركون طلقت بطريقة «حضرية» وهل كان لي ان اذخر جهدا اخر للدخول في المواجهة الزوجية بكل العناد الحربي اللازم؟ والشهود... اين هم حتى يدلو بنكاح الحائض، والاصحاب...!

اعتلتها صديقتها من يدها ودخلنا. كانت فريدة عنيده في اقتحامها اريحية «امل» من فرط اغتنانها بانصاتها المحي الى تجليات لغتها

دماغ! يقول لها دائما. ما ضر لو حملت حيرتها وحدها وهل كانت تستطيع ذلك هل كان بإمكانها منح نفسها لهاشم بدون منحه قلقها؟

ان التوغل في المعاشية اليومية يوئس اواصر الأزواج الباعدة ويؤي الاقتصاد البيتي المرتبة الاولى ويشجع الاقتصاد في الكلام في غير ذلك، والأزواج محاربتان تحكماهما الاوامم والانتظارات، فسيعد لوم من «فريدة» على قلة الاعتناء بالمناسبات السعيدة للعائلة اخذ «هاشم» معلقة كتب عليها يوم التقاهم بخط غليظ كما كتب عليها تاريخ زواجه ويوم عيد ميلاد «فريدة» ويوم عيد ميلاد ابنتهما. ركن الى هذا الحل من فرط نسيانه المدمن مما كان يحيطها. تظل معلقة ترقبه حيث لا يأتي كما كانت تخاله يقول «تكدبت التيب لاتيک بنفاسي الكون، حبيبي من اجلك انت وحدك قطفت لك القمر» كانت تنتظر ان يقول اشياء مثل هذه واشياء اخرى تدخل الى العمق ولكن لم يكن يخرج منها اي شيء من الاعماق بانجاءه وكأنها تريد معاقبة على جعوده وجحودها

كانت تسود البيت ملاحظات حول الطلاق وقلة الاهتمام بالبيت وكانت هي تعاین بفزع تقهقره البيتي في جلوسه للتلفز قتلوا بالفراغ نحو وجهات اخرى سرعان ما يجعلها «هاشم» بصنارته الحفيفة التي لا تلمحها الا هي فتعود راکفة سادة الابواب والنوافذ لمدة اشهر. الزواج مصيدة، نرتاح لها درما للخوف من المجهول. الزمن قاتلنا الوحيد، هو الكاشف لحقائق والمبند لاخرى، حافظنا على المعرفة، على الفعل والتغيير.

تمسك «فريدة» خيوط التليح بكل حذر في القسم على الا تستبد القطعة بينها وبين الجبل الصاعد، بينها وبين الآخرين، عسير زمنها! زمن النساء المصطلبات بحتمية الحضور تمر في اذقة ايامها معلقة بين نشوة المعرفة والاحساس بالذنب.

توقفت امام بيت صديقتها، خرجت «امل» اليها عند سكوت المحرك قائلة: اين انت! قبلت فريدة صديقتها

القطط السوداء

فاطمة الزياتي

هكذا يمكنني ان ارى الحياة على طبيعتها، فلن يتبّه احد انني ارقبه...

بهذا فكرت حين جلست في شرفة هذه الغرفة الانيقة... والطقس لا يوحى بالاطمئنان، رياح صفراء، والسماء ملبدة بالغيوم... الصمت يحيم على هذا الشارع، بعضهم كان يسرع وكأنه يهرب من جريمة ارتكبها لتوه والبعض يمشي مطأطأاً رأسه دون ان يتبّه لما حوله وهو في الغالب يفكر فيما حصل له او يوجس عما سوف يقع... فلبعض الناس - وانا منهم - يقدر البلاء قبل وقوعه، وفي نهاية الشارع كانت سلة المهملات تنصب بلونها القاتم والقطط تنكدس حولها، قطط كثيرة ومختلفة الالوان والاحجام لكنهن مزعجة تموء بعدائية مفرطة وتغير اصواتها بشكل مخيف، وقد نسيت تماما الغرفة المرتبة التي اجلس في شرفتها... هي ليست غرفتي ولم اكن مرتاحة لنظامها الرتيب واثائها القاسي تصميمه، اخشاب بيضاء حادة مثل الاصنام وبعض التحف المنتشرة في الزوايا وهي في الغالب اشكال حيوانات تكشف عن انبيائها، جو مرعب ولا اعتقد ان غيري بقادر على تحمل البقاء في تلك الغرفة لكنني قبلت ذلك الوضع فربما كان من تقاليد اهل هذا البلد فلا اعتقد ان الامر مدير ضدي... شعرت بغربة حادة ذلك المساء وكنت افضل لو

اقمت في مكان اقل رسمية من ذلك الفندق الشهير في قلب العاصمة. ومن عاداتي ان لا اطمئن للبهرج المبالغ فيه فكل شيء صارم في تلك الغرفة حتى اللوحة المثبتة قبالة الباب محاماً كانت تشي بالقسوة فهي صورة لقائد جيش يرتدي بدلة سوداء ازرارها ذهبية ويضع طربوشاً على رأسه ويغرس سيفه في الارض. انما لو كانت نظرتة حازمة ومتوعدة لفقدت انه كمال اتاتورك! رغم انني لم او صورته من قبل فهل كان الامر مييتاً وهم على دراية بانني من هناك، من بلد الشمس الحارقة والحب الجارف، والاحلام المهزومة وربما حدثوهم عن صبرنا وقدرتنا على التحمل فارادوا امتحاني، هذا لا يهم، المهم الان ان اوجد نوعاً من التواصل مع هذا الجوال الجديد حتى يمضي الاسبوع واعود لبلدي، شعرت ان ذلك الرجل يحاصرني بنظراته فحاولت ان اتسلى بقراءة ديوان شعر جلبته معي من هناك ولكنني عجزت، حينها خرجت من الغرفة واحسنت اغلاقها دون اطفاء النور ثم اتجهت الى الاستراحة حيث لا احد انتبه لدخولي، فمن يعرفني، بعضهم منغمس في الحديث وبعضهم غارق في قراءة كتاب بحيث ازدادت حيرتي... فكرت بالمرقص لكنني لم ادخل في حياتي مرقصاً من مراقص بلدي فكيف ادخله

اعرف كيف، دخلت قطط سوداء ملأت الغرفة وسارعت للالتفاف حولي، تسرب بعضها تحت الغطاء حاولت طردها فعجزت وادركت اني وقعت... لن افلت منها، وسرعان ما تحولت الى كائنات شرسة تهاجمني بمخالبها فقاومت... قاومت حتى ادميت اطرافي وغمرت الدماء الغرفة... غرق الاثاث في دماء سوداء كريهة الرائحة... ازهقت وكاد يغمي علي لولا اني انتبعت للقائد قبائلي فجردت سيفه وبدأ القتال الحقيقي... سقطت بعض القطط جريحة واخرى قطعت رؤوسها التي اينعت وبعضها افلحت من فتحة الباب وظل قط واحد يقاومني بيسالة منقطعة النظر فرميت السيف جانبا فالتقطه صاحبه بسرعة واهمست بالقط من عنقه خنفته وتذكرت ان القط يسبع ارواح كما تقول والدتي... فلم اتركه الا حين فصلت رأسه عن جسده، وغرقنا من جديد في الدماء المظلمة وعادت القطط تحاصرني وكأنني لم اقتل واحدة منها... قطط كثيرة ولا قبل لي به فصرخيت وأنا اردد: «اخرجني اينها القطط القذرة... سحقالك... لا تعودني ثانية، سوف تجلي الوباء لهذا المدينة...» وكنت احاول التقاط السيف من جديد لكنني لم اجد القائد فصرخت: «لقد فر النذل...» ثم انتبعت الى نفسي وقد امتلأت الغرفة بكثير من الناس بملابس نومهن والوانهم المختلفة، و«اليس» تحاول تهدئتي، وانتهت الى ان الغرفة على حالها ولا قطط في المكان فقلت محاولة تبرير ما حصل: «لقد كانت هنا اقسام لكم لكننا فرت حين رأيتم» وادركت ان لا احد يفهمني وانتبعت الى القائد يرمقني بسخرية قاتلة، لكن الاهم من ذلك كله ان شارلوت قد اخذت سجلا تدون فيه مآرأت وتقول لأليس: «انها اغرب حالة نفسية صادفتها وسوف تفيد البحث كثيرا» فشعرت بالحنج وانكمشت وانزلت تحت الغطاء من جديد.

بلد غريب... وعادوني حذري الذي ورثته عن والدي فعذلت عن الامر وفي طريق العودة للغرفة اعترضني نادل -وهو اول من استقبلني في ذلك الفندق وقادني لتلك الغرفة بالذات -كان ضاحك الملامح لكن عينيه توحيان بخبث فطري، فأدرك قلقي وبادرني سائلا بلغة لم افهمها لكنني ادركت انه يسأل عما اذا كنت من سيريلنكا فكررت اسم البلد ضاحكة ونفيت ذلك بالاشارة.

وحين اتجهت للسلم نهيتي للمصعد الكهربائي مبتسما لكنني اصررت على استعمال السلم حتى لا يظن بي جهلا، وحين دخولي الممر الذي يقود لغرفتي رقم 111 انتبعت لفشة شقراء تقفح باب غرفتها وتعييني بالفرنسية فرددت بأحسن منها وقد شعرت بألفة كبيرة لهذه اللغة وكأنها حديثي بالعربية، حينها دعيتي للدخول فلم اتردد وكانت الغرفة بسيطة التصميم ولا تحف فيها اما اللوحة المعلقة قبالة الباب ففيها بنت صغيرة تحمل باقة ورد مختلف الالوان فعجبت للامر وازدت حيرة... تناسمتها الغرفة فتاة اخرى وهما من باريس لا تتحاوران العقد الثالث من العمر احدهما واسمها شارلوت تعد بحثا عن الحالات النفسية في بلدان العالم الثالث والاخرى واسمها «اليس» يهتم بحثها بالحضارات القديمة وقد اخبرتني انها قد زارت بلدي فحدثتهما عن جمال الحياة عندنا وبساطتها... ثم سرعان ما عادوني حذري الطبيعي ونهضت لتوي فبادرت شارلوت الى دفاترها تسجل امرا وادركت لتوي اني لا اعدو ان اكون مجرد حالة نفسية بنظرها، لكن ذلك لن يثنيني عن الخروج واسرعت للغرفة 111 وحين فتحت الباب افزعني منظر الجلاد وشبه لي انه صار يسبح الجدار كاملا، كدت اولي هاربة لكنني تماكنت نفسي حتى لا يتبته احد لرعبي، فسارعت الى اغلاق الشرفة واسدلت الستار الأزرق... فكرت باستبدال ملابسي لكنني انتبعت للرجل يرقبني في اللوحة فعذلت عن الامر، واسرعت بإطفاء النور وتمت ومع تقدم الليل انتهت لهم... فقد دخلت لا

فصل من «الفناء»

محمد الفرجاني

بناء عشق شديد من الرخام الصلب فتبدو الشقوق معه اشدّ ضراوة فتضجر زواياه الخلفية من ناحية الجدار. لم يتغير شيء ذو بال

ولكنني وفي ذلك الصباح كنت انجاهل كل مظاهر القدم والتآكل وهو امر لا يصدر عن عاقل قطعا. هي فرحة العودة التي ذهبت بالحجر خلف تلك الايام التي بدت لي طويلة لا نهاية لها.

عندما تحدثت عن بيتي الذي كان ثمرة جهودي الكبيرة المفضية من الايام الحوالي، فاني اجد لذة لذلك وفرحة لا يبادلها شيء. فبيتي بفناءه الداخلي الرحب هو تصديق الرقيا القديمة والاحلام التي كانت متبعا لطموح في الامتلاك. ولا يعني هذا ان الخط لم يلعب، كمعاداته دائما، دورا كبيرا في ظهور بيتي فما اتيت لم يزد في حقيقة الامر عن تنظيم الفناء والسقيفة المادية الى الباب الكبير، اما الغرف الاربع مجالسها ومخادعها وكذا المطبخ والبار فقد وجدت لا اعرف مد متى قبلي، لا تختلف عن حالتها هذه الا في الشكل الذي كان دون شك بداليا محدودا لا يصلح لبيت يمكن ان يؤوي، واغلب الظن انها كانت كذلك، حتى انني لا اكد اصدق ان بيتي قد خرج من ذلك الطور القبيح، وقد ياخذ متي الاستياء عندما اصدق ان بيتي قد خرج من ذلك الطور القبيح، وقد كان كذلك لا محالة.

بيتي زوجا غرف متناظرة لا يفرق بينها شيء في الظاهر،

وجدت بيتي كما تركته، لم يتغير فيه شيء، بل لا يبدو ان امرا تغير، واتى للاشياء ان تتقلب في غيابي، وحتى ان وقع ذلك فلن يكون الا امرا عابرا فلم اغب غير اسابيع قليلة للعلاج الذي ذهب سدى، فالكيد ان طمست حناياه السنون ولو قليلا، تلف لا محالة، وذلك امر اعشاه قتراني لا اثيره في احاديثي وان فعلت فبتماريح وتلميحات ناعمة تكاد تبلغ حد الصمت.

عدت صباحا، بل في ذلك الوقت من اليوم الذي يقرب من الظهيرة قبل ان يشتد المرض، وقد غمرتني راحة وسكون ما ان ولجت الفناء القديم، دلت اصدى تسني عه راحته الخفيفة التي لا تشبه غيرها في شيء والتي دفعتني في ذلك الصباح الى تفحص الاركان بأعين حليدة متناسيا مخاوفي القديمة التي ملائني غما وهاجسا يقول لي بانني لن ارى بيتي مرة اخرى، بل وبدت لي تلك المخاوف كابوسا مما يلهم بالنفس دون سبب، رغم انني كنت قسريا جدا من النهاية

ولفت في الفناء فرحا هازنا بالامراض والمخاوف وقد بلغت مكانا احس فيه بالقوة التي قطعها ليست متي بل من خداع البهجة والسرور.

لم يتغير شيء لو تجاهلت الشقوق الدقيقة التي تبدو هنا وهناك مع اضطراد الايام، وخيالاتها الرطبة تمتد على بعض الجدران والاسقف وفي المطبخ وحتى البئر لم تسلم رغم انها

الزرقاء اللازوردية تتخللها بعض المربعات الأخرى خضراء كالفردان في مواضيع غير منسقة. تلاقيك صدقة في أماكن لا تنتظرها فيها حتى أنها تبدو مربعات خضراء محاقاة، وهو غلط من الزينة ولدت به أيام عملي الفني في الفناء، وقد حالت قلة ذات اليد دون مواصلة الزينة إلا حول الأبواب والنوافذ بصف واحد من المربعات الزرق مع أربعة مربعات تمثل وسط المعارضة الأفقية.

وتسبب لي المربعات الخضراء قلقاً أكثر، حتى أنني أجزع في بعض الأوقات حتى يكاد الجزع يذهب بهدوتي. ففي سويحات الصباح يبدو لي أحياناً أن الجليز يكاد يقطع من جذاره ليهوي على الأرض ويتكسر، ولم أعرف هذا الشعور في أوقات أخرى غير ساعات الصباح، وقد يكون سبب هذه الكارثة خلق الأبواب والنوافذ أو ربيع مفاجئة من تلك التي تقوم دون نذير من مساء ملبدة أو جو قليل كالمذي يعرفه الفناء في أوقات من العام حتى يبدو لي أحياناً أن توهج الشمس صيفاً عند الظهيرة إذا ما اشتد ذهاب لا معالة بصف أو أكثر من المربعات للامعة. إلا أن الأبواب والنوافذ لا تأتي شيئاً أبشراً مما تأتي الأبواب والنوافذ والريح حتى القسرية منها كانت أصغر على الريح على مر الأزمان ومع ذلك، فكلماً جاء الصباح، وكنت على قدر من التوجس والحيفة، اشتقت على زينة الفردان من السقوط على الأديم الرخامي، لبدأ بتلك المربعات التي تبثها في أواخر أيام عملي حين يكون الشعب قد ذهب ببعض حرصه والبقايا يليه شوق إلى أمسية خمر بعد تعب يوم كامل، فتلك المربعات هي الأضعف، إذ ثبتت على عجل وعن سهو، حتى إذا ما اشتد البلاء تبعها تلك التي كنت تبثها في أول يوم العمل، وأنا أمني النفس بعمل شيء كبير من تلك الأصنام التي لم أجد أرى جدواها الآن، أرى على الأقل لم أعد أفكر في إجهادها وقد يكون ذلك سبب غشيتي الأمطار والرياح، تلك التي تنخر يوماً بعد يوم الأبواب الأربعة للمتشابه وباب المطبخ، بداخلها التكوته من دقتين مطليتين بطلاء أزرق بلون السماء، وإن كانت الأبواب متشابهة في كل شيء طولا وعرضا وشكلا ولونا إلا أن الدقة اليمنى من كل باب من الفرقتين الأعلتين هي الأكثر تأثراً بمرور الزمن بدخولي وخروجي، وتصفيق الأبواب إثر الريح وأمسياتي تحت شجرة الكرم بالركن الأسير بعد اللياب، ومن سوررات الغضب أو لحظات الجنون العابرة، النوافذ

هي غرف لا تختلف في شيء عن الغرف العادية، ولا تصلح إلا لما تصلح له الغرف، ولم أر في حياتي يوماً أن امراً خطيراً قد تثير فيها أو ذهب ببعض ما هي عليه من كان هذا البيت. جدران الغرف غير متساوية في سمكها. فهي تكون في أماكن غليظة كمسائد جدران قلعة لتصل في بعض الأماكن الأخرى المعقول صورياً، حتى إذا علمنا ما تخبئه الأيام لتلك الجدران انقلب المعقول جنوناً، ثم إنها تبلغ في مواضيع أخرى حداً من الرقة المشبوحة التي لا تتدر بغير ولم أفهم يوماً ما الذي جعل الجدران تغلظ وترق على هواها، وماذا لو كانت كلها متساوية دون شطط.

غير أن الغرف الأربع وإن تشابهت كثيراً من الخارج، إلا أنها تبقى متباينة، يفصل بين زوجيها امر لا يبدو للعيان من الفناء.

فالزوج الأول، ذلك الذي يلقاني على بين السقيفة الخارجية والذي يكون الزاوية الشمالية اليمنى للفناء الداخلي، هو زوج غرف خالصة، لاشيء فيها، لقلة الأثاث وقلة الوقت، ذلك

الذي احتمى به عادة حتى لا أبرح بيل هرب إلى الدعة وهي عمل حبيب يسمى رفيلة ظلمنا

أما الزوج الثاني من الغرف والتي تدعى غرف الماء بوجود البئر بزاوية الغرفتين أمّا لأسباب الحفر أو لبعض الأمور الأخرى، فهي الغرف التي اسكنها ولها كل متاعها وقد فقيت فيها عمري.

وبما أن هاتين الغرفتين تقعان على شمال السقيفة والباب الخارجي، فهي التي تقود خطاي في دخولي وخروجي، إذ أن طريقي الوحيدة تكون وترا لفوس الزاوية الجنوبية اليسرى للفناء الداخلي الذي طبعته على رخامه آثار دهابي وإياي، فسرى الرخام في هذا النصف أقل بريقاً والفسا من النصف الأيمن الذي عادة ما يتكاثر على أديمه الفسار كلما عزّ الرذاذ وسكنت الريح لأيام، حتى إذا ما ثارت نائرة السماء غسلت الفناء الداخلي، فبرز النصف المهجور من الرخام كما لو لم تدسه التلال أبداً، والأمر كذلك حقاً.

أمّا هذه الفروق بين الغرف فهي غير بادية من الخارج. فالفناء الداخلي المرتفع يكتم أسرار هذا البيت بصمته القديم، فلا ترى إلا وأجهات الفردان للروضة بمربعات الجليز بالواتها

الحرب بالداخل بدرجات متفاوتة إذ لم يبق شيء يستحق الترميم وإن بقي فالحقل، لذلك فالاحتلال هو إعادة بناء غرفتين جدينتين على انقاض القدينتين.

ففي حقيقة الامر فقدت الغرفة الاولى تلك التي على بين الباب الخارجي سقفاها أو جلّه، أو هي فاقدة كل السقف لا محالة، أو هي فقدته دون علم منّي، إذ لم أجسرّ على دخولها منذ سنين، وأنا اجهل المناسبة التي هوت فيها رقعة كبيرة من السقف المرصع بالزينة من الجبس واستقرّت على ارض الغرفة محدثة بذلك ضررا لا يوصف للبلاط الجميل الزاهي الالوان من مثلثات متداخلة لا تترك العين الا بمسقة نظام مواقعها من بعضها ومواقعها في المثلثات الكبيرة منها، واثاء سقوطه لم ينس السقف ان يحتفظ لسبب اجهله ببعضه ثابتا في موقعه، اظنه الركن الشمالي الايمن، كرجلين عملاقين مربوطين الى باقي السقف الذي صمد يوم الحادثة الكريهة.

وقدّت جماعات الحشرات ترتع في الفناء الداخلي، فصرير الغرّة ذات السقف المتداعي صارت تندلق جموع لا نهاية لها من الحشرات والمخلوقات الغريبة الصغيرة، بأحجامها المختلفة ونعماها وعاداتها اللبانية، وحتى طابعها فكانت لا تثبت على حال، وكذا صار الفناء، وهو آخر ملجأ لي، يشهد موجات مريعة من الهجرة الليلية نحو البثراء المطبخ طلبا للمرضى. ولا ارى كيف اصف الكره العميق الذي استقرّ بيننا والذي صار الفناء ساحة اين اعلنت حربا لا تعرف حدودا كيف مع الايام طبايعا وسلوكي واذاواني وامزجتي وحركاتي وكوايبي وحتى مشيتي. ومع ذلك فلم تكن تلك الحرب الوحيدة التي عرفت، ولكنها كانت الابيض والاكهر والامتع.

وليس هذا الا نصف مصيبة وبصمها الثاني يحثني خلف باب الغرفة الثانية على بين السقيفة، فالواجهة التي لا تروح شيء وتقف بعيدا عن كل ظنون نخعي ابشع منظر في البيت كله. وهل يعقل ان تكون غرفة اذ كانت في حقيقة الامر قد فقدت جدار ذلك الذي ينبت منه ظهر البناء. وان كان الجدار موجودا الا انه قد تداعى حتى ظهرت فيه فلول عملاقة امرّ منها منى شئت دون حرج ولا صعوبة حتى بعد ليلة عمر سخية علما احتاج الاخلاص حتّى ابرق من الابواب، بل هي فلول يمكن ان يجوس خلالها السرير الحديدي الذي اتهار عليه ليلا وهو اكبر الاشياء في بيتي.

الثماني وحدها لا تتخلف عن بعضها في شيء، نافذة من كل جانب من الابواب الاربعة وزينتها من الحديد متشابها ايضا، دوائر سوداء تكبر بالتدريج كلما ابعدت عن مركز الوسط. وهذه الابواب والنوافذ هي التي تخفي التفسّخ والحرب خلف واجهات لا تبلمها الظنون ولا تثير ريبة...

وقد مرّت سنون كنت اتوي خلالها ترميم الغرفتين المهجورتين او على الاقل احدى الغرفتين، تلك التي تقع على بين السقيفة والباب الخارجي، لانها الغرفة الاكبر، وفي فقداتها خسارة كبرى ثم هي موصولة بغرفة اخرى أسكنها ففي تلف إحدى الغرفتين تلف الثانية حتما، فبناء السقف للغرفتين واحد فان هوى في الاولى فهو لن يصمد كثيرا فوق الثانية، والجدار الغربي مشترك فهو ان غرب من ناحية هوى من الاخرى يوما وان صمد فلبعض الوقت، فالزمن يمكن ان يهمل برهة قد تطول او تقصر ولكنها صابرة. وقد قضيت اسابيع طويلة افكر في مصير الغرفتين المهجورتين وفي بعض الايام كنت اجرّ على التفكير بحزم فأتك وضع المتبدد على السرير لاجلس على مقعدي الوحيد في الفناء، وهذا كان ينتهي حزمي، دون ان اجرّ على البرح لظني بجزء مما لم قوي الخراب الغازية. ومع ذلك كنت داخما اليقين اني متقدّم لغرفتين لا محالة في احد الايام، كل الصعوبة هو معرفة اليوم، فإفناذ غرفتين ليس بالامر المستحيل يبقى معرفة الوقت الانسب والايمان بذلك طبعيا.

ولكنني الآن اعلم ان المحظور قد وقع ومايقي لي هو ان امنّي النفس، واسليها واقمعها اني لم ابق مكتوف الادي، وان احلم بغرفتين خيالييتين على اجمال ما تكون الغرف، بجدران حديثة الطلاء والزينة وارض بيساط من رخام ليس كمثلته رخام، وكلما امتدت يد الحرب الى الغرفتين فهي لا تتوقف عن التقدم كالايام كلما ازدادت احلامي كبرا وعظمة، ولم اقب على ميع ذلك السيل الخيالي. واعترف اني كنت اتلذذ بحلم ايقاد الغرفتين في اللحظة الاخيرة قبل الانذار التام وكل ما هناك معرفة اللحظة الاخيرة. اذ انها في حقيقة الامر ليس لها وجود. وما برحت يوما مكاتي لأبدأ الاعمال الاولى او حتى تنظيف الفناء الداخلي من الغبار المتكاثر من وقت لآخر.

ولا يزيد في صعوبة الاعمال التي تواجهني الا كبير

بالكرات الأربع والاحساس بأنني اتوسط نظاما كاملا وفضاء قويا والكواكب الاربعة المتناظرة تبدأ دائما بعد برهة بالدوران حول نفسها وحولي في انسجام لا يبدل شيء، دون ان يحيد أحدها عن مداره او يختلط بدار جاره الذي يسبقه او ذلك الذي يتبعه، وقد تركت العادة القديمة في خلط الالوان عليها، فيما انها متجانسة فاتي بعد فترة اخلط بينها فتتحقق حواسي كلها لاتذكر لقب كل منها وموقعها الاصلي في الفضاء واجهد نفسي وهو امر اكروه بعد سهرة سمنية اذ لا شيء يعادل الاسترخاء حتى النوم...

ومع ذلك فكل هذا ليس الا رؤى الليل التي تسبحر والقلق. فالسرير الحديدي الكبير والسائر البنية الكثية كانت دائما تختفي وتدفني خارج الغرفة ما إن اصحو بعد نومي، وكثيرا ما كنت استرجع وعيي واقفا في الفناء بعد ليلة خمر بالصباح القديم واقسم متأخرا انني تحسنت مفادرة فراشي دون مكان اقصده لأن الوقت يسبق حتى الاعمال الاكثر حيلة اولاته يوم راحة وذلك يحدث ايضا ويحدث اني بعد مفادرة الغرفة الصغيرة وبعد ان اقف زما في الفناء اقفني في تأملات كمن لا انتصح عن شيء وان افسحت فم الزر القليل الذي يمكن الاستغناء عنه دون خسارة كبرى، فكننت دائما معها كانت نتائج تأملاتي، اتوجه نحو الغرفة الاخرى لاواصل ناعما عزيزا قطعت على الغرفة الاولى بشل وطائها وكأبة سويمعاتها الصباحية رغم انها تنفرد بميزة كبرى، تلك التي تجعلها غرفة آمنة، لا تغير الشكوك التي يمكن ان تثيرها غيرها وذلك لصغر حجمها، فهي بأمن لا تسها مزجة الايام بتقليبها، فيسقطها التماسك لصغر حجمه وجدرانها الصماء تبلو الاكثر امانا، وطالما تجاهلت تلك الميزة كما تجاهلت دائما غيرها تلك التي لا اراها وكان ذلك هو طبيعة الاشياء والامور كانت تكون غيرها.

وحتى بهذه الاسيقية في امنها فالغرفة الصغيرة لا تقف موقف التذلل للغرفة الثانية والتي كانت ولا تزال على الدوام مكان اللجوء والانزواء والحلوة والسوى، وترتبطنا اشياء كثيرة جعلت ما هو مربوط بيننا لا يفرط، وتقويه تلك الايام التي تقطن فيها الحيرة، والخوف من المخاطر المجهولة التي تربصني دون ان اقف لها على موطن او اخضر لها ساعة. لذلك فان هذه الغرفة الثانية والتي تواجه السقيفة، هي الوحيدة في بيتي التي اقفني فيها اغلب وقتي وخصوصا في

وقد اختار سوء الطالع هذه الغرفة دون غيرها، فكانت هي الاحسن موقعها، ويلاطها الرخاسي في رونقه ابدع ما بالبيت، تقع عليه العين فلا تترك من زيتته الا ماعطير، ثم تراه مرة اخرى فاذا هو متقلب الالوان لا يستقر على حال وفي كل لمح بهر يسحب امامك بساطا جليدا من الاشكال والالوان وفي ذلك رؤى جديدة متعاقبة، بحث عن الرونق لا ينضب ومعين غبطة لا قراره، يروح الآن تحت انقاض الجدار المنهار، وقد علمتني هذه الغرفة باكرا ان افقد الاشياء الجميلة دون ان اقوى على فعل شيء، وفي ذلك ترياق بغيش ضدّ الهمّة والجزع.

ولما كانت الغرفة منفصلة دائما، تحفظ الاسرار منذ سنين بواجهتها الممهودة، فقد انتهى الامر بالنسيان، واختلط عليّ الامر، فكنت اسيتان اشك في ذاكرتي، وانسى اي الغرفتين تعتقد السقف واي الغرفتين ذات الطور المنهار، الامر الذي لم يعد يهمني مع مرور الايام فقد كانت لي لحسن حظي بقية من الغرف الأهلة. فالخرفتان الالهتان تبدوان على احسن حال اولاهما غرفة نومي، وان كنت نادرا ما اقفس فيها الليل تجد فيها لا تزيد عن غرفة صغيرة جدا لانها فيها ولا يخلط مثق، وكل ما فيها القليل القليل الذي بدونها لا تكون غرفة وهذا الكثاف لا يزيد عن السرير الكبير

ذلك السرير الودع من الحديد الاسود وهو في عظمته الثقيلة اصم كالصخر، تمثال متعال للثبات والصمت. زيتته قدت من الحديد المطروق يمثل اوراقا تشبه اوراق العنب وان كانت ادق منها ومجمع الأوراق يشبه القمصن الواحد ليحاكيه في امتداده دون أن ترى النقص بل أن الأوراق تكسو المساحة التي تملأ المقدمة وزينة مثلها على ظهر السرير الذي يوافق مكان الرجل للنائم مع انني كنت اغير مكان رأسي في النوم فأختار الاتجاه وفق نزوة لحظة عابرة. وزينة السرير تلك هي التي تعطيه الاناقة المتناسقة حسن للتناسق مع الغرفة التي تلفها الظلال والعنمة احيانا، ومايزيد في بهاء السرير الكرات الحليدية الاربعة الصمغة التي تحمّد الاركان الاربعة للمصنوع الذي يجثم على الغرفة كلها ولا يترك الا عمرا ضيقا لربع دائرة الباب عندما يفتح او يخلق. ومايتربك في نفسي السرير الحديدي الكبير لا ينسى وذروة ذلك هي ليالي الحصر تحت شجرة الكرم التي تنهي بتمدد على السرير واكون محاطا

صمت الغرفة القديم الذي تعودت عليه ثم انني في كل الاحوال لن افرّج من اشياء لا اراها تقريبا وماتق مع مائدة بهذا الحجم ان لم تأو اشياء منسية، وماكنت فاعلا بهذه المائدة لو لم توجد هذه الاشياء الصغيرة الميتة فوقها لا شيء لا شيء سوى الحيرة المأرورة عندما ابحت عن مصلحة في جزء من الاثاث اومتي...

اما منيع فخري واعتزازي في هذه الغرفة ولاسماها الغرفة الكبرى، فهي الاركة الطويلة بلونها القرمزي الداكن وهي التي زرعت في حب التملك الذي تحرك مع الايام الى جنون لا يبدو في الظاهر ولكني احس به يقرر عني ويقود افعالي. وما سأذكره عن الاركة لو فقدتها يوما هو ثقل لونها من قرمزي داكن الى باهت الى ارجواني قائم وغيره حسب ساعات النهار والاثوار المحيطة بها، لذلك فلها افراد الاشياء المتشظية التي لا يعرف لها عصر ومع انني لم اتهمها يوما بالشيخوخة، اعرف في قرارة نفسي انها ليست وليدة الامس ولا قول امس، فهي تحفظ دائما روايح الماضي الذي يعوضني عن الخلق احبائها عندما اذكر تقدم العمري وتنضج احبائها مزاجي المفضل في ساعات المرح لتأخذ مساحات محبيرة. فالاركة هي من تلك الاشياء التي وان كانت حديثة الا انها تحاكي بحذق الاشياء القديمة، ولا اقصد هنا النسخة، ذلك ان النسخة وان بلغت قرار الدقة والكياسة والالهام الشيطاني، تبقى مع ذلك نسخة تنفصح في اية لحظة بل وفي تلك اللحظة الغير منتظرة عادة، فيما ان النسخة محاكاة والمحاكاة لا تقرأ لها عواقب فهي بذلك اقرب الى الحياة ويفضح امرها بسهولة وسذاجة فكرة النسخ ذاتها. كل ذلك جعل الاركة نقيسة تنفرد دون سائر الاثاث وحدها بقوة مشفاوة حسب الظروف. ومع ذلك فهي لا تزيد عن ان تكون اريكة تنصهر بسهولة عند الحاجة بيباتي الاثاث ومن ناحية اخرى تمتلك القدرة على الاغراء وفي اخرى اعف تجعلها تمتلك لوحدها كل الغرفة، وربما كان ذلك سبب انتقادي الى اعتبار الاركة فريدة وان كان عقلي يرفض ذلك تجذبي فانقاد اليها عندما يأتي المساء حتى وان رغبت عن ذلك فلا مقر لي من الاذعان، وبدأت في السنوات الاخيرة اتقل مكان نومي من الغرفة ذات السرير الحديدي الضخم الى الغرفة الكبرى والاركة تفق موقف التدن من السرير، وكان صعبا علي في البداية ان اغير طبعي واخرق عادات قديمة

السنوات الاخيرة وانستي الغرفة المجاورة تلك التي اعدتها فيما مضى للنوم. وقد اعمد في خضم الليالي الصاخبة ان احمل المائدة المستديرة التي تحتل ركننا في الفناء تحت شجرة الكرم متهاكيا بذلك، عادات عشرات السنين، لاضعها يوقاحة من نفث يديه من كل شيء وسط الغرفة الشائبة هذه التي يغمرني فيها الرضى كلما دخلتها، دون ان احشوها مع ذلك بالاثاث ذلك انها لا تحوي من الاثاث الا الدليل الذي يدونه نكون قفرا ولانها وهذا الاهم فسيحة تتجاوز في ذلك كل حدود المعقول للغرف، قراها يتبع دون عتاء مائدة مسافة ذلك الجزء المنفرد من الاثاث والذي يترنل في نفسي منزلة اثيرة

ومع ان الاثاث هنا ليس اولر ولا ارقى الا انها احب الغرف الى نفسي، فهي تحوي المائدة الكبرى، غير تلك التي تحتل ركن الفناء تحت شجرة الكرم، بل مائدة اخرى هي بلا ريب اكبر قطعة اثاث بالبيت، حتى انها في فضاءها تفوق السرير الحديدي الكبير. وقد صنعت من الخشب الاصفر، مزدانة بخطوط مشرقة تتخللها دون نظام، تتحول حينها الى دوائر عند حافتها المواجهة للباب، ومع شخاعتها تلك فلا مرافق لها الا المقعد الوحيد انتقل كما اشاء لاجلس الى المائدة في اي مكان يروق لي حسب الحاجة، او المزاج او الصدفة او المرح والحرف وحتى باختلاف ساعات الليل والنهار.

كل الاشياء المتفرقة فوق المائدة القسيحة لا اذكر عن ظهورها ولا عن اسبابها وهي اشياء لم تعد تعنيني فنسيت عنها الكثير والبقايا اتناساها عمدا، وهي لا تزيد عن قتيبة خضراء عبق طويل دقيق ويطس منتعخ في شكل قبة، وآلة خياطة خضراء اللون ثقيلة وقد نزع عنها جزئياتها ولم يبق منها الا ما يجعلها آلة خياطة على الاقل ظاهرا، وقطعة قماش قديمة غشنة عليها اثار خياطة جانبية باخيط الالبيض ولصاف خيط كلها بالوان داكنة وقدح صغير يقف على ساق طويلة تكاد لا تبصرها العين لرقبتها ويقف القدح ما بين القتيبة وقطعة القماش. اشياء لا اذكر اني لستها ويدلو لي انني لم اكن في حاجة لها يوما بل انني تعودت على وجودها، ثم انها تعطي المائدة تلك الحركة التي ترضيني ثم ان هذه الاشياء التي لا نفع لها في الظاهر لم تسبب لي يوما حرجا فهي تحجز مكانا صغيرا على مساحة المائدة الشاسعة، وهي اشياء لا تحرق

الذي اكروه، وكيف لم اترك في هذا من قبل بعداً وحزماً وادخل بيتي بعد غيبة طويلة، وكيف تصرفات بهذا التساهل واللامبالاة، التي قد تسبب لي رأساً مبهمة، هو النسيان الذي يتلو الغياب الطويل. ولو كان السقف وحده لكانت نصف مصيبة، والنصف في مثل هذه الامر هو ايسر واهون من الكل وما يؤخذ كاملاً بحرص ولهفة في غير هذا الامر يصير مصيبة في مثل حالتي، فهناهي الجدران التي توازر السقف تكمل بذلك نصف المصيبة الثاني ليصير البلاء محاقاً، يزيد في ارقى في السنين الاخيرة، فالجدار اذا هوى كان البلاء عظيماً فكيف والجدران في بيتي تزيد عن العشرة مرتبطة ببعضها تتشارك في اسسها واعمدتها الرابطة وما تصير اليه ان هي مستها يد الايام من مطر وشمس ورياح ورطوبة وتآكل الاجر والبص على قنطرة واحد من الخطورة فهي واقعة في جفوة منسجمة لا محالة. وستنهار كلها بالداخل دون ريب فالسقف الذي غربه التآكل سيفسقط على الجدران يسقطه لتنداعى الى مركز كل غرفة على البلاء وحتى جدران الداخل التي تفصل الغرف عن بعضها ترتطم الغرف بين صدع وديوان مستتي رغم انها في مأمن من المطر والرطوبة، فالزمن حاسر لا ينيب وهو متابع سيره الذي لم يبدأ في نقطة مفصولة مملقة ويستهي بانتهاه بيتي على ما هو عليه، فاذا كانت الشمس تهادن ليلاً او اذا غابت الامطار وشحت السماء فصلا وأحياناً سنة كاملة حتى تيس اوراق الكرم في الفناء، فالوقت لا يهادن ولا يتنازل عن لحظة واحدة من لحظاته سهمها بدت لي باهنة كغيرها لا جدوى لها، لا تنفع ولا تضر وماذا لو غابت لحظة تنبئها اخريات فلن يتغير من الامور شيء ولكننا لا نغيب مع ذلك ولا ننتسى ولا نسهو ولا نلتزم ولا نهادن ولا تتراح بل حاضرة تنخر جدرانتي وسقي بلا انقطاع...

قد فهمت فوراً بعد عودتي انني سألهو بالذكر في كل هذه الامور في الايام القادمة، اما في هذا اليوم الذي لا يشبه غيره من الايام في رغبة في القليل من الراحة او حتى كثيرها بعد فترة العلاج الكريهة التي مرت بي ولا اشك الآن في منبت للمرض الذي ألم بي فهل تكون اسباب اخرى غير حالة بيتي وكل مايس حياتي موصول بهذه الجدران التي ملكت عليّ أمري.

وفي مثل سني تعد مثل هذه الامور شيئاً جريشاً، واصل الى الفن ان تغيير مكان نومي ليس في حقيقة الامر الا نزوة طفيفة لا تفتأ ان تهدأ او تمزج مع الايام وهي كالتزوات التي تبدو بريئة في الظاهر والتي تختفي فجأة كما ظهرت لتعود الامور الى سالف عهدها.

ولكن الامور ليست على هذا القدر من البسر فلم استغرق وقتاً طويلاً حتى ارى الامور تجري خلاف ذلك وقد حدث العكس، فاذا النزوة العابرة تصبح طبيعة الاشياء. وفي حقيقة الامر كان سبب كل هذا البحث عن الاختيار، فالفهفة الحاضرة ابداً في نفسي والثوق الى الجديد هي التي دفعتني الى تحيل ماؤى لليل يكون فيه حظي أحسن ونفسي أصفى حتى إذا ملته عدت إلى القلق والبحث عن الاختيار الجديد اوهم به نفسي انني مخير في اموري، وقد يكون ذلك لفلة الاثبات بالبيت، ففي الغرفة الكبرى لا يوجد شيء غير المائدة الكبيرة والاركة الطويلة، اما الكرسي فهو الوحيد بالبيت كله لذلك كنت اسجعه خلفي انما قصدت للفناء ام المطبخ وحتى السقيفة التي انشد فيها البرد ايام الصيف الفائتة، بالذات فهو لا يعد من اثاث هذه الغرفة او تلك، مستل من منزل ومثلي وحيد.

ولا اتسى طبعاً ان الاركة تخفي خلفها، كرسات ملونة واقلاما ورسوما وملصقات غير ذات قيمة او هي عديمة الحس والجمودة واشياء صغيرة اخرى كانت تنام منذ سنين خلف الاركة فانا اعلم مكانها ولكنني لا اراها، او اتصعد ذلك وهي لا تزحجج في شيء في رقدتها تجمع حولها النبار والندى ولا تحسني بأذى وأنى لها ان تنال مني وهي في عجزها وحبسها خلف الظهر القرمزي القائم.

واليوم بعد جولة التفتيش للبيت بعد ضيبي، هاودتي المخاوف القديمة التي تعودت العيش معها مع مرور الايام وصارت قوت يومي وقهوة صباحي فالיום أت لا ريب فيه عنما يهوي بيتي على رأسي وذلك من قانون الاشياء واليوم صار اقرب وهو يقترب اكثر كل يوم لن يكون غدا ولكنه يقترب دون توقف، ثم ان الصدفة تترك الاشياء دائماً فيقع كل حساب في الخطأ وهذا السقف في جملة قد اطرد عني الايمن ومع اني لم اكن في مأمن من اخطار اخرى منها هو سقف البيت يزيد في قلبي اليومي وكأنه بذلك يريد اتقاضي من السام والعيش الرتيب

الصورة الاشهارية

في خدمة الايديولوجيا

الديب بيدة

منذ القرن التاسع عشر والصورة الاشهارية تلعب دورا اساسيا في توجيه الابصار والبصار وتحاول التأثير على الانفس والعقول ولم تكن كما يعتقد البعض مجرد ترف فكري وعمل منعزل لافراد مهووسين احتاروا السير في طريق ابداع الصور لحاجة فردية وذاتية.

والصورة البصرية المبرية في اشكالها المختلفة واهدافها المتنوعة هي فن من فنون الذاكرة وفي خدمة الذاكرة. لان هذا الشكل من التعبير النفس سخاور في نتاجه الصورة الكلامية والخطابية ولا يهاذ به بحكم طبيعتها امكانية ورمزية في نفس الوقت، حتى في صورة غيابها ولانها تابعة لهيئته الدكرية، اسي نشتار بعباد عده لا يمكن حصرها وتحديدتها ونستطيع ان نحمل معاني في غاب اسفخص و لا اسفخص الدرس بدعوها ولانها ايضا تحتوي على خصائص بصرية وتشكيبية لا تحوون عنها كمنصب

لقد كانت الصورة منذ العصر الباليوليتيكي Paléolithique الذاكرة الجماعية الاولى للانسان والظاهرة البصرية الاولى التي مكنت الانسان من التبليغ، وكاسا بانسان ما قبل التاريخ استطاع ان يعبر عن صوره الذهنية على الحجارة وعلى جدران الكهوف منذ اربعين الف سنة ويمر الزمان وتتابع الصور في الادهان ويحافظ الانسان على هذا التقيد في الحضرات المختلفة، القديمة منها والحديثة، وباشكال عديدة تتفق كلها في مفهوم التصور ونحوه هذا التصور من المبحلة الى الواقع الحسى لبعده متصورا جماعيا يحاطب المجموعة لأغراض مختلفة وليس المجال واسعا هنا لذكر معتمد المظاهر والعيات التي ابدعت من اجلها الصورة الا اننا سنركز على ظاهرة الصورة الاشهارية الدعاية من الناحية التشكيبية التي انجرت في فترة معينة لخدمة أغراض سياسية وقد كان اختيارا لفترة من فترات نصادم الايديولوجيات المتضادة والمتناقضة. وان هذه الصورة وان اختلفت شكلا ومضمونا فانها اتفقت على الخدمة المطلقة لهذه الايديولوجيا او تلك

نموذج من المعلقة الاشهرية



بوحشية حكام هذا البلد لاستخدامه السلاح النووي ضد الشعوب ومن المعلقة التي تدعو الى مناصرة امريكا معلقة موجودة الآن في المتحف الحربي بلندن وهي ترمز بوضوح الى القوة الامريكية في تلك الفترة من الحرب العالمية الثانية وسيطرها على العالم حيث استعمل الرسام مصمم هذه المعلقة الوسائل التقنية التقليدية المباشرة للتعبير عن فكرة السيطرة هذه. ويتمثل مضمون الصورة في طائرة عملاقة تحترق أجواء القارات الافريقية والاروية والآسيوية التي تظهر من خلال خريطة، وتساند هذه الطائرة دبابة وسفينة حربية وهي الوسائل التي صورها الرسام للتعبير عن القوة الضاربة لأمريكا والتي توجه نحو اليابان.

المعلقة الاولى: ضد اليابان، إحدى المعلقة التي انجزت في امريكا لاشهار حربها ضد اليابان، موجودة في متحف لندن.

يعبر استعمال السلاح النووي ضد اليابان عن أن العالم قد دخل معرحة تاريخيا جديدا وهو أن الانسان اصبح يمتلك وسائل التدمير الجماعي، وأن الولايات المتحدة الامريكية والاتحاد السوفياتي قد فتحا عصر سيطرة القوتين العظميين. وامام هذه الحقيقة لم تقف الصورة موقفا حياديا بل عملت على التعبير عما يعيشه العالم في تلك الفترة وكانت المعلقة الاشهرية تدعو في الآن نفسه وحسب اغراض مبدعيها الى مناصرة القضايا المطروحة فمن معلقة تنبأها بقوة امريكا وتبرز تدخلها "لكسر شوكة اليابان" الى معلقة تشير

إختراق الشاشات الامريكية، هذه الصور التي حملها الماريز الذين بعثوا الى ادغال الموت لتعفن جثثهم داخل غابات شبه الجزيرة الفيتنامية. وقد نقلت مشاهد هذه الجثث الفظيعة وهي مشاهد مفزعة عن انفجارات قنابل في سايجون عثت باجساد هؤلاء الجنود الامريكين الذين بعثوا الى الفيتنام بدعوى الدفاع عن الحضارة الغربية لكنهم اكتشفوا حربا لا يمكن ان تكون الا فظيعة دمرت قرى باكملها وتركت فزعا وأسى على وجوه نساء وأطفال، وتالت الاحتجاجات في وسط الطلبة، الذين كانوا معرضين للخدمة العسكرية، وهبر عن هذه الاحتجاجات عن طريق المعلقات الاشهارية واصبح الفيتنام في هذه المعلقات حلما مزعجا لهؤلاء الامريكين. وكان التعبير عن هذا الحلم المزعج بمعلقة تظهر فيها امرأة فيتنامية هاربة من أتون الحرب تحمل صغيرها الشهيدين (انظر الصورة في الصفحة الموالية).

وأصبح الفيتنام رمزا ومثالا للتضحية والصمود، أما امريكا فقد رمز اليها بصورة "العم سام" ككائن مريض تخرج من فمه روائح الحرب والشر. والطريف في هذه الصورة ان المصمم قد استعمل شعارا في أصله اشهار لنوع من انواع معجون الاسنان، مهمته اضافة رائحة طيبة على النفس المنبعث من الفم. و الملاحظ أن هذا الشعار لا ينطبق على الصورة الاصل وهو معجون الاسنان ولكنه استعمل بطريقة ذكية وساخرة لدعوة الشعب الامريكي للاحتجاج على الحروب المدمرة التي تقوم بها امريكا ضد الشعوب حتى اصبحت رائحة فم العم سام (رمز امريكا) كريهة. وهو يمثل هنا في هذه المعلقة بطريقة كاريكاتورية يرموز العلم الامريكي وفمه عبارة عن مربع ازرق تظهر من خلاله طائرات بصدد تدمير مساكن تدل اشكالها على أنها آسيوية. والصورة ككل تذكرنا بأسلوب

وما بلغت الانتباه في هذه المعلقة ان المصمم قد احترم القوانين البصرية المعتمدة في المعلقات الاشهارية بصورة عامة وهي القوانين التي تمكن من الادراك السريع. فكان استعماله للتيان اللونين بين الحامل والمحمول حيث تظهر نقاط الاهتمام المتمثلة في الطائرة والسفينة والدبابة بلون داكن على الحامل المتمثل في خريطة الكون بلون فاتح. وتحتل نقاط الاهتمام هذه مركز الصورة في اتجاه مائل موجه الى هدفها كعلامة اتجاه نحو هدف الهجوم، هذه الخريطة السوداء، خريطة بلاد "العدو" والكل قد عولج بطريقة مسطحة وهندسية تذكرنا بالتجريد الهندسي، الامر الذي أدى الى تدعيم الرؤيا وتوضيح البلاغ.

أما الفضاء الكتابي الذي عبر عنه بجملة "نحو اليابان" أو "على اليابان" فقد وجه في نفس اتجاه "القوى الحربية الضاربة" وهذا الفضاء يوجه بالتالي البصر نحو الهدف المنشود. وهنا يساند الفضاء الكتابي، الفضاء الصوري في علاقة جدلية ويعاضده في سبيل رؤيا كلية تساعد الباصر على ادراك المعنى المقصود.

المعلقة الثانية

معلقة امريكية تحتج بسخرية على وحشية امريكا المجاز ساييمور شواست في 1967. على عكس المعلقة الأولى، تحتج هذه المعلقة على الفضايلة الامريكية وتدخلها السافر في الفيتنام، وقد استعمل المصمم بكاء شعارا إشهارا لمعجون اسنان "لا رائحة كريهة بعد اليوم" "Plus de mauvaise haleine".

فالحرب قد دامت سنين في الفيتنام حيث يتصادم جنسان أو بالاحرى عالمان. عالم الآلات المدمرة والطائرات السفاكة وعالم الرجال المتدمجين في الغابة والمتخفين فيها.

وقد استطاعت صور هذه الحرب الشنيعة

والاروبي يعيش الفكر، والمفهوم يعيش الصورة الناقلة لهذه الفكرة المفهوم التي أصبحت منطقة، أصبحت ايديولوجيا. ولعمري أن ما تحمله صورة شي غيفارا من تعبير ذي نظرة ضالعة حاملة عاشقة ومصممة هو الذي كان له التأثير المباشر على هؤلاء الشباب الذين ربما لا يعرف الكثير منهم عن شي غيفارا أي شيء في خصوص حياته وتبدياته للمعارك ومنصبه الوزاري في حكومة كوبا بعد انتصار الثورة الكوبية

فاني 'البوب آرت' مما يدل دلالة واضحة على توازي مساري الصورة الاشهارية والصورة الفنية التشكيلية.

هكذا ولأول مرة في تاريخ الانسانية، كانت معركة شعب لا يتنمى الى الجنس الابيض بالنسبة الى ملايين المواطنين المتتمين الى البلدان المستعمرة، مرجعا هاما مقدما عبر الصورة لا كقضية لهذا الشعب، فحسب، بل محررا لهم جميعا. ان هذه المملقات التي تنشط جذران المدن الغربية الصناعية، وتنشر وجه محارب فيتنامي، وبصورة غير مباشرة، فكر الزعيم الصيني ماوتسي تونغ، تدل على أن 'رياح الشرق' الآتية من البلدان المسيطر عليها، من الحضارات المخنوقة والشعوب المقهورة بدأت تهت بعيدا وبقوة، وربما تهب بالنصر على 'رياح الغرب' الذي انتصر في آسيا. به العديد من شبان هذه المدن، ثورة، استلهموا دروس الثورة لا فقط في التاريخ بل في المناطق البعيدة، في اصد الثورة الصينية التي وصلت الى بلادهم. التحقت هذه الثورات بلباس عرائس، سفوري. سحنة، كان سمع عن انقلاب مثل هذا كشيء غريب غيفارا من ميالغات في وصف بطولاتهم. قد كانت صورة شي غيفارا، معنفة في كل الامكنة التي يؤمها الشباب الاروبي. أصبحت هذه الصورة رمزا التصق بحبنة هؤلاء الشباب وذكرتهم. حتى اصبحوا عاشقين لشبهه به. انقل في افسهم وطريقة اطلالة شعرهم وخيهم واصبحوا معروف على صورته في هذه الصورة اسي حملتها مملقات الاشهارية

فقد هندست هذه الصورة صريخه تمكيزهم رعب احواف طرفة التي يعيشون فيها. وفي امريك اللاتينية، فبينما كان الشعب الكوبي والبوليفي يعيش الثورة المسلحة: كان الشباب الامريكي



وكانت تهول من المكتشفات التقنية التي تظهر من حين لآخر في تحارب الفنانين التشكيليين. لذلك يمكن تأسيس تاريخ خاص بها مواز لتاريخ الرسم المعاصر. الا أن المعلقة الاشهارية كانت دائما في خدمة قضية ما، في خدمة مؤسسة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية. ويبدو دائما، من خلال تحليلها، الخطابان الاشهاري والتأويلي وكأن الخطاب التشكيلي في خدمة هذين الخطابين فهو دائما في خدمة فكرة ما. وهذه الفكرة توجه الفنان المصمم وتجعله في بحث دائم عن أصق الصور تعبيرا مباشرا، واضحا ومؤثرا على الادراك الذاكراتي.

ونجاح الفنان يتحقق بقدر وصول الرمز والدلالة البلاغية التصويرية الى التوقع في هذا الادراك. وهذا لا يتم الا عن طريق التحكم في تقنيات التعبير الاشهاري وقرار قوانين جوهرية اساسية تمكن الباصرين من الادراك المباشر والسريع والقراءة السهلة التي تمكن بدورها من بلوغ الهدف منها بسرعة ايضا.

والآن هذه الاسئلة التي اعتمدناها في هذه الدراسة القصيرة هي قطرة من بحر المعلقات الاشهارية التي وجهت ادراكاتنا واثرت على هندمنا الذاكراتية فاست - دون أن نشعر وربما شعرنا بذلك - تحولاتنا الايديولوجية وحماساتنا لقضايا انسانية اصبحت وكأنها تجارب ماضوية نحن اليها من حين لآخر، ولكي لا ننسى انها كانت أساسا لحاضرنا الانساني المتقلب وغير واضح المعالم ونحن ازاء قرن قادم بما يخبئه للبشرية من أحلام.

وفي معلقة اخرى اصدها الحزب الشيوعي الفرنسي (فيفري 1968) للتعبير عن معارضته وسخطه ضد التدخل الامريكي في الفيتنام، اذ كانت الفترة السابقة لماي 1968 فترة الاحتجاج على فظاعة الحرب القائمة والتدخل العسكري الأخير للامبريالية الامريكية في هذه المنطقة وغيرها من المناطق، كان الاحتجاج على هذا التدخل في كل البلدان تقريبا، حيث لم تخل بلاد أروبية من مظاهرات شبابية لمنصرة الشعب الفيتنامي واصبح المحارب الفيتنامي اسطورة من الاساطير. ولم يكن النظام الامريكي فقط على كرسي الانهزام بل النظام الرأسمالي برمته كايديولوجيا سياسية واقتصادية.

وتبدو هذه المعلقة رمزا واضحا لفظاعة ووحشية امريكا، حيث يظهر طفل فيتنامي دافع العينين على خلفية سوداء، إذ عمد مصمم المعلقة الى تزيين الصورة الحقيقية لهذا الطفل بطريقة فنية وكتب باللون الاحمر شعارا يدعو الى إيقاف المجزرة، فكانت بذلك هذا البلاغ واضحا بسيطا وقويا.

ومن الناحية التشكيلية وبواسطة التباين في الحقيقية السوداء والحاجز مكان المزيق الأبيض، وكذلك التباين الاحمر والأسود، توصل الفنان الى ايضاح الصورة مع اعتماد وضع الوجه في حجم كبير محتل لكامل المعلقة. وبذلك اطلق التعبير بواسطة هذه الصورة الحقيقية الممزقة التي تدخل كصورة فوتوغرافية مجال المعلقة الاشهارية المعاصرة، وتؤدي الى تبسيط البلاغ وتوضيحه في الآن نفسه، لتتخذ مكانها كمعلقة مناضلة.

وخلاصة القول، ان الصورة الاشهارية، لم تكن متعزلة عن الصورة الفنية سواء كانت رسما او حفرا بل اتبعت في مسارها التشكيلي مسار الرسم والحفر المعاصر

ملاحظة

اضطر التحرير الإقتصار على نموذجين من المعلقات الاشهارية فقط وذلك لصرورات فنية.

قراءة في كتاب "درب الوجود" لمحمد الدلال

محمود طرشونة *

فاستجبنا لهذه الدعوة ونظرنا في الكتاب. وبما أن المؤلف أحد طلبتنا القدامى فإننا سمحنا لأنفسنا بلفت انتباهه إلى أمور كثيرة في هذا الكتاب الأوك مكنّا نرضيها له ليقيننا أنه قادر على تجنبها والارتقاء بإنتاجه إلى صنف آخر من الكتابة الأدبية يروق ويضيف.

نقد فقهية انتباهنا عبارة "في غير ما نشاز" في الجملة التي ختم بها سلسلة المصطلحات التي تردّد بيتها لعت كتابه، قرأنا فيها إrapا في ثقة المؤلف بنفسه إذ حكم منذ المقدمة وقبل أن يعرض علينا نصوصه بأنّ تداخل الأخط فيها سليم من التناقض. ثمّ صلنا إلى التسميات السابقة فوجدناها لا تقل ادعاء. فهو يرى أنّ مقالاته مختلفة عن جميع الآثار السابقة القديمة منها والحديثة بدون استثناء، فهي في نظره "مقالات خالفت في هيئتها كلّ طريف ومثلد" (ص 13) ثمّ يضيف غير واع أنّ "رقيق الشعر يركب مطي الصورة". (ص 13). وقد استقرّ رأيه فيما بعد على تسميتها "لوحات"؛ نظرا للأهمية التي أولاها- حسب رأيه دائما- للغة والصورة والعدول والتنظيم وكلها من خصائص الشعر كما هو معلوم. ويتجلى افتتانه بما كتب ونشر على الناس في أقوال أخرى تعجّد الايقاع في نصوصه الثرية وترفعها

ينزع بعض كتاب عصرنا الى التمرد على وحدة الجنس الأدبي وكسر الحدود الفاصلة بين جنس وآخر بحجة تداخل الأجناس الأدبية وانفتاح بعضها على بعض. وقد وجدوا في فنون السرد مجالا واسعا لهذا التداخل فمزجوا الرواية بالشعر، والشعر بالأسطورة، والمسرح بالسرد أو غير ذلك من الفنون. وهكذا يَنظرنا متزع مشرّع إذا كانت له غاية واضحة لمن هذا المزاج، ويحمل دلالة ما وبالحصوص إذا لم يكن فيه نشاز ينسف قيمة الاثر الفنية.

وصدر سنة 1995 كتاب لمحمد الدلال بعنوان "درب الوجود" فيه شيء من هذا التمازج يظهر خاصة في أقوال المؤلف نفسه وقد تردّد في مقدمة الكتاب بين مصطلحات عديدة لتسمية نصوصه، فقال إنها "خواطر وإنها مقالات" وإنها "لوحات ثرية شعرية". ووردت في هذه المقدمة نفسها عبارة "ملحمة" عقيتها لفظة "مأساة"، ثمّ ختم هذه السلسلة من المصطلحات بقوله: "إنها تلكم الأخطاج مجتمعة في غير ما نشاز" (ص 14). وقد دعا المؤلف قارئه إلى الاهتمام بكتابه ونقده حتى لا يكون "صيحة في قاع صفصف تترامى فترطم بناتنا الصخور فلا تصيب سوى رجع الصدى". (ص 26)

نثرية نص شعري لا تعرف هل كانت غايتها نفس قصيدة أبي نواس المتفردة أم التشبه به والاقتراب من قامته وقامته لا تظال بمثل هذه المعارضات والتمايزين المدرسية العقيمة، وربما كان تحليل الأستاذ توفيق بكار لنفس هذه القصيدة أقرب إلى منزلتها العالية.

وقد تجاوز افتتان المؤلف بنفسه وينصبه إلى الافتتان حدّ التقديس بولده الذي خصّص له إحدى "ال لوحات" يجعله فيها في مقام الأنبياء وذلك منذ "التمهيد" وفيه آية قرآنية في نعت سحر جمال يوسف وجعله في صفّ الملائكة بعيداً عن صفات البشر. ثم نقرأ اللوحة فتجد الأين فيها مثال الكمال والجمال، له إشراق الأنبياء ونورهم، يقول والده: "فقد وجدت إني كأيّده ما يصنعه الرحمان في إتمام خلقه، كأن النور شيع من وجهه ويتشر في أرجاء الغرفة حتى كأن الملائكة تحفّ به مسحة باسم خالقتها على جمال صنعه" (ص 83).

ولكنّنا ننسى أن عاطفة الأبوة يمكن أن تضخم الواقع تشخيماً، وأن الكتابة الأدبية غير الوصف التقريرية لكنّ المبالغة حدّ التقديس قد تؤدي وظيفة معاكسة فتقوض المعنى تقويضاً.

وإذا تجاوزنا التقديرات والتمهيدات والتعريفات إلى اللوحات نفسها- وهي التي من أجلها نشر الكتاب- نجدها من حيث الكمّ لا تمثل غير ثلثه. فقد جاءت في 46 صفحة من مجموع 140، وما أن كلّ صفحة تحوي اثني عشر سطراً عوض أربعة وعشرين، معكّل الأسطر في جميع الكتب الشريفة مهما كان صنفها، فإنّ النصوص الأدبية يمكن أن يتقلص عدد صفحاتها إلى نصف العدد المذكور أي 23 صفحة! وتخصيص كتاب لهذا الكمّ الضئيل وتسيجه بعثبات تفوق حجم اللبّ ضعفين وإهداؤه إلى روح والده وأمه وزوجته وأبنائه وأساتذته- مشكوراً- وزملائه وطلّبه وجميع أصدقائه، هو ضرب آخر من ضروب الأدعاء نريد أن ننزه عنه المؤلف الذي نسب إلى نفسه في هذا الإهداء ذاته "الاستقامة والجهاد والحكمة"!

إلى مستوى "الملحمة" و"المأساة" وإن على سبيل المجاز كمثل قوله: "بطلها ألوان وأصناف ولكنه الإنسان ينحت ملحمة الوجود ويغني مأساته في كلم راقص حتى كأنه رقيق النغم" (ص 140). ومن جهة أخرى فإنه يكتب لنفسه مقدمة مطوّلة لانسرى ضرورتها لأنها أحسن وسيلة لنسف النصّ وقته، ويورد تعريفاً مفصّلاً بنفسه في متن الكتاب وقد عهدنا التعريف بالمؤلفين في غلافه وموجزا. فضلاً عن كلّ هناك "تمهيد يسبق كلّاً من "ال لوحات" يبرره المؤلف تبريراً أقلّ ما يقال فيه إنه مفاجئ وغريب. فبعض اللوحات اقتضت في نظره التمهيد "لما تثيره من جليل المضامين" (ص 22). فحكم المؤلف على نصّه بالجلال لأنجد له سابقة عند غيره من المؤلفين، ولعله لهذا يقول "إنّ مقالاته خالفت في هيئتها كلّ طريف ومتلد." (ص 13). وفي مقابل هذا الاعتزاز المقرط بمضامينه- ولنا فيها رأي مغاير متوضحه- كأنّ المؤلف لا يتقن في فهم القارئ. فرغم وعيه بأن التمهيد قد يدخل بحريريم التأويل فإنه يشبهه "حتى يفتح بعض المستلص من مغلفات" (ص 22). فهو يرى أنّه قدّم كلاماً غامضاً ليس في إمكان القارئ فهمه فاضطرّ إلى شرحه له وفكّ مغلفه! كيف لا وهو قد أنشأ لأبي زيد في لوحة بعنوان "الفارس العربي والصراع الكوني" "ملحمة كونية" في صفحة واحدة؟ (ص 21). واعتبره في التمهيد لها "بطلاً وجودياً". وإذا حللنا هذه اللوحة وجدناها مقتصرة على رحيل أبي زيد هذا على ظهر ناقته وقت اشتداد الظهيرة! ذلك هو التحدي الأكبر في نظره. وما يؤكد افتتان المؤلف بكتابه أشارات نقدية عديدة يضمناها التمهيد لبعض النصوص. فقد مهد للوحة "المغتسلة" مثلاً بنعت نشرها بالشاعرية والحسن والجمع بين النظم والنثر في نفس الكلام. يقول: "وهل أحسن من أن تتفجّر الكلمات شعراً وهي بنّاء عن قيود الععود الشعري؟ أليس أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كآته ونثر ونثر كآته نظم؟" (ص 68) ثم ننظر في هذه اللوحة التي بالغ في تمجيدها فنجدها مجرد معارضة

لعبة القدر الأثيرة، بنا يتلهى فيطرب لأوجاعنا" (ص 92).

وتصنّف لوحة بعنوان "حديث الوجود يطلب معاة فلا يفتأ سرايا" - ومحاکاتها لعنوان "حديث الغيبة تطلب فلا تدرك" واضح للعيان - يبيت لأبي العتاهية وكلام لأبي حيسان التوحيدي تهرأ بسبب كثرة الاستشهاد بهما، كذلك الأمر بالنسبة إلى أبيات المتنبي التي صدرت بها بعض اللوحات، فهي محفوظات معروفة جداً لا يكاد الاستشهاد بها يضيف شيئاً. ولهذا اللوحة معنى يدهي تحذّر عنه المؤلف في المقدمة ثم مرة ثانية في التمهيد ثم مرة ثالثة في اللوحة نفسها على لسان أبي هريرة وهو أنّ إدراك الوجود على حقيقته أمر محال! هذا فضلاً عن عبارات أخذت حرفياً من نصوص المسعودي مثل "وقوع الأنثى الضابضة للفحل" (ص 93) و"مأذبة الشياطين" (ص 99). وفي لوحة بعنوان "الصيد والبحر" وهي سلبية نصّ المسعودي "السندباد والطهارة" إذانة واضحة لثورة سعيد على الطبيعة وتحديه لغضبها جاءت على لسان زوجته سعاديه. وقد ذكرنا تحذيرها بميمونة وموقفها من ثورة غيلان ولكن أين سعاديه من ميمونة؟ فميمونة صاحبة موقف من الإرادة الإنسانية وسطوة الألهة ومن غيلان الذي تمتعه مراراً بالزيف، بينما سعاديه هذه تبدو في منتهى المذلة والهوان وتقول لسعيد مستكينة، راضخة لسلطانها: "أنت إلهنا، بك ندين وإياك نعبدا" (ص 115). فتثور ثائرتة ويخاطب زوجته في عنف قائلاً: "تسكتن يا سعاديه أو ليصيبنك مني بلاء عظيم. والحوت والبحر لئن لم تنتهي لأرجنك أو لأفندك في اليم". (ص 117). وقد تحدى الرجل غضب الطبيعة وخرج إلى البحر رغم تحذير زوجته، وكان المؤلف تنبأ له في المقدمة بالفشل الذريع في قوله: "لكن من أدراك أنّه قد أفلح؟" (ص 18).

ومع ذلك ضخم قصته وجعلها "قصة الإنسان في درب الوجود" (ص 18). لكلّ هذا الاقتباس من

ثم نصنّف هذه الصفحات الثلاث وعشرين لمعرفة مدى إضافتها فتجدها أصنافاً ثلاثة كل منها يضمّ نصوصاً لا يتجاوز بعضها الصفحة الواحدة فهناك صنف نقديّ وصنف سرديّ وصنف ثالث فيه تأملات عامة وأخرى خاصة. الأوّل كلام في أدب أبي العلاء المعريّ وأبي نواس، والثاني محاكاة لأثار محمود المسعودي واقتباس منها وتسخير بعض شخصياتها لغير ما جعلت له في الاصل والثالث في الصداقة والحرب والوصال والأبوة.

فحديثه عن أبي العلاء يذكرنا بحديث المسعودي عنه في مقال له بعنوان "أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك" نشره في مجلة "المباحث" (ديسمبر 1945) وحال فيه سبب بقاء أدب المعريّ إلى اليوم وانتهى فيه إلى نفس النتائج تقريباً وتلخص في تعبيره عن مأساة الإنسانية والتمرد على المقدسات وتهديد الشعر والإطلاع الواسع أما تأملاته في الصداقة فهي أيضاً من باب الاستشهاد من الآراء إذ تدور حول معنى المثل المعروف "ثلاثة ليس لها وجود الغول والعنقاء والحل الدود" وختمه بأنّه لا وجود لصديق وفيّ. ويرى المؤلف في لوحة أخرى أنّ الحرب دليل على ضعف الإنسان، وفي أخرى يشبّه اعتماداً على تجربة أبي هريرة مع ريحانة وظلمة أنّ الوصال تجربة وجودية وأن الكبت الجنسي هو سبب التخلف.

وتجد في الصنف السردي حضور مؤلفات المسعودي قوياً، لكن اقتباس بعض شخصياته هو مجرد قناع يخفي ترويح مواقف مناقضة تماماً لموقف مدين وأبي هريرة. ففي نصّ بعنوان "اثنان إذ هما يبيضان"، فضلاً عن محاكاة الآية القرآنية "ثاني اثنين إذ هما في الفار" (التوبة 9)، موقف غريب من الدهر والقدر لو علمه مدين لأنكره. فمدين في "مولد النسيان". يتحدى الموت ويريد الخلود ويسعى إلى تركيب عقار يقضي على الزمان وقعله، ومدين في نص محمد الدلال رجل مستكين راضٍ بحكم القدر يقول لليلة "نحن يا ليلى

سيستأصرون عن زلاته فعاد ثانية إلى استعطافهم في تهديد لإحدى اللوحات قسائلا: أوكلت أمري إلى القارئ، بالنصف يحكم، فعسى أن يترق بقلممي، وليعفون عنه، وليغفرون له إن هو زل أو أخطأ فقد يخون القلم صاحبه'. (ص 63).

وكان يمكن أن نستجيب لهذا الاستعطاف لو لم يسبقه كلام في متهى الادعاء وتفخيم الذات. لكن كيف يمكن التفرق عن يقدم نفسه في صورة العملاق والرائد المتميز عن جميع القدماء والمحدثين ويدس ثلاثا وعشرين صفحة من الكتابة ضمن أضعافها تقديما وتعريفا بنفسه وتهيدا ونقدا ذاتيا يرفع من شأنها ويجعلها إعجازا واحتجاج القارئ لنفسه إلى كل هذه التفسيرات والتوضيحات ويذبلها بنقد مجدها؟

وبعد، ما كنا لنهتم بمثل هذا الكتاب لو لم يدعنا مؤلفه إلى الاهتمام، ولو لم يكن لنا عطف على صاحب **درب الوجود** في توجيهه إلى مسالك الابداع الحقيقية التي نحتاج لتذليل صعوباتها الى صبر طويل على ما تلحج وعلى ما نكره. ونحن واثقون أن لمحمد الدلال من الملكة اللغوية والقدرة على نحت الكلام الجميد ما يمكنه في مستقبل الأيام من الإضافة الحقيقية

نصوص المسعدي والمحاكاة وتحويلها عن وجهتها حتى لنا أن نتساءل أين الابداع؟

وكان المؤلف نفسه شعر بهذا التصفي لخطي المسعدي فبرره قائلا "أسلوبه بيان ما فوقه بيان، يفتنك فتونا، وما هو بالشعر ولا بالثر، إنما هو السحر وكفى". (1) (ص 25) ورد مسبقا على من قد يلومه على ذلك الاقتباس فأضاف: "أخذت بنية الحديث وتصرفت في كيفية إخراج المعنى". (ص 25) وإذا كان هذا الأخذ وذلك التصرف على الصورة التي بينا فهمنا لماذا قال المسعدي للمؤلف يوم التقى به لإهدائه نسخة من كتابه هذا: "كن أنت؟".

وكان المؤلف قد تخلى ساحة عن اختتانه بنصوصه ونظر في كتابه نظرة نقدية فأدرك أنه ليس كما تصوره أو كما أراد له أن يكون، فداهمه الشك وارتبك ارتباكا شديدا فأخذ يتراجع شيئا فشيئا إلى أن نفى عن نفسه صفة "الأدب المكتمل التجربة المصقولة الموهبة" (ص 26) وقدم صفحاته على أنها مجرد محاولات يلجأ أن يكون القارئ عنها راضيا، فإنه لم يك فبعض الرضا، فإن لم يك فغض عنها الطرف واجهد أن تكون رحيمًا. فهذا وليدي إليك أمامك أعرضه، فتعده بالراحة (ص 26) وكأنه غير واثق أن جميع القراء

(1) وهذا أيضا محاكاة لقول طه حسين عن القرآن "إنه ليس شعرا وليس نثرا إنما هو قرآن وكفى ولا يسمى بغير هذا الاسم" (في كتابه من حديث الشعر والنثر).

قراءات في الأدب التونسي المعاصر لفوزية الصفار الزاوق

عبد الرحمان مجيد الربيعي*

-1-

آخرين وهكذا جاءت سلسلة 'مقاربات للأدب التونسي' التي يشرف عليها محمد صالح بن عمر نفسه وتصدر عن دار نشر جديدة هي 'دار الخدمات العامة للنشر' وكان الكتاب الأول فيها للاستاذة فوزية الصفار الزاوق من معهد بورقبة للغات الحية وعنوانه 'قراءات في الأدب التونسي المعاصر'. وفي مقدمة هذا الكتاب يرى بن عمر أن الأدب التونسي كسب البهجة والثراء (كلما نقديا جديدا سمته البارزة أنه قلم نقدي نسوي وما أقل الأعلام النسوية عندنا! حتى لكأن المرأة المبدعة في بلادنا لا تستهويها إلا الكتابة الأدبية لما تحده فيها من فضاء رحب يتسع للتعبير عن لواعجها وأحلامها وسائر مشكلاتها الذاتية لذلك تقبل على القريض والحكي دون سواهما لكن الاستاذة فوزية كسرت هذه القاعدة...)

-2-

أما فصول الكتاب فهي ستة وقد تناولت المؤلفة في كل فصل منها كتابا من الكتب الصادرة بتونس في السنوات الأخيرة وهي: رواية (دنيا) لمحمود طرشونة ورواية (دار الباشا) لحسن نصر والمجموعة القصصية (خيول المجر) لحسن نصر أيضا وديوان (ديوان النساء) لجميلة الماجري.

شهدت السنوات الأخيرة دخول عدد من النقاد الجامعيين المعنيين بالأدب الحديث إلى ساحة الإبداع الأدبي التونسي وبذا ابتعدوا عن أنفسهم تلك التهمة التي كان يرددها مبدعو النصوص الشبان شعراء وقصاصين وروائيين بأنهم يتعاملون على إبداعهم وأنهم لا يرون في السرد إلا مجموعة من السجلات وفي الشعر إلا الشائبي وحول هذين الأسعين اسماء قليلة أخرى.

ومن المظاهر الثلاثة للنظر اجتماع عدد من أساتذة معهد بورقبة للغات الحية في مشروع واحد هو العناية بالأدب العربي في تونس.

وكان كتاب محمد صالح بن عمر عن الشاعر منصف المزيغي البادرة الأولى التي اثارت الانتباه وحركت التساؤلات في الوسط الأدبي إذ لم يستوعب البعض فكرة إصدار كتاب يعني بتجربة شاعر واحد، وفي البلد شعراء كثيرون غيرهم ولهم مساهماتهم فكيف إذا كان هذا الشاعر حيا يزرق يتنفس هواء الله مليء ورتبه؟

ولكن من جانب آخر هناك من وقف إلى جانب هذا العمل ودعا إلى مواصلة إصدار مؤلفات أخرى عن أدباء

* كاتب عراقي مقيم بتونس ، من أسرة مجلة 'الحياة الثقافية'

ولذا نجد تخصيص المؤلف لخصائصه في كتابها هذا يحمل أكثر من دلالة منها أن الإبداع الجيد لن يمر عابرا. وعما ذكر أن أول عمل قرائه له كان رواية قصيرة عنوانها "دهاليز الليل" (2) فوجدتها رواية رائدة في مناقشة موضوع السياحة من خلال قرية بحرية محافظة بنيت مرافق سياحية قريبا منها وكيف انعكس هذا التغيير على السكان.

ثم تأتي روايته "دار الباشا" (3) التي درستها الكاتبة في مؤلفها هذا أيضا في حياة الناس في (المدينة العتيقة) وفق المصطلح الشائع لأحياء العاصمة تونس القديمة وهي رواية مهمة في مدونة الرواية التونسية.

وقد انتهت المؤلف إلى حضور الترجمة الذاتية لحسن نصر في روايته هذه انطلاقا من "تيمة" مفادها "معنى الخطأ" لتكون هذه التيمة المحور الذي استقطب الأحداث.

ثم تتوصل إلى النتيجة التالية هي أن هذه الرواية (تفردت) بسط من الإبداع تقطعت فيه الجداول الفنية، فيه الخلق وفيه النقد وفيه الرواية

ثم تفرد فصلا آخر للكاتب نفسه تخصصه لمجموعته القصصية "خيول الفجر" وهي أحدث ما كتب وترى المؤلف أن (المطلع على هذه المجموعة القصصية يستشف أن حسن نصر جمع كل قواه، سنوات عمره، تجاربه، ثقافته، تراثه، حدائثه لقراءة هذا الواقع الراهن فوضع يده على العديد من الاشكاليات فجاءت قراءة ثرية توسي بعدم (الرضا)

وتتبع المؤلف إلى ما أضافته هذه القصص من تقنية جديدة وإلى لغتها التي رأت أن شعريتها عالية ابتداء من العنوان "خيول الفجر".

ونضيف في استكمال صورة هذا القاص المبدع - البعيد عن كل ضوضاء أنه كان وراء كتابة "القصة القصيرة جدا" في تونس أن لم يكن هو الرائد فعلا وقد جمع ما كتب في هذا المجال في مجموعة قصصية أخاذه عنوانها (52 ليلة) وتضم (52) قصة. أضف هذه الملاحظة أمام اللعنين بدراسة فن القص التونسي.

كما درست المؤلف المجموعة القصصية (نار لشتاء القلب) لكاتب هذا الموضوع وقد ردت على سؤال من جريدة (الصباح) حول هذه المسألة بأنها تعتبر الريفي تونسيا نظرا لتواجده الطويل في تونس ومساهمة في الحياة الثقافية التونسية والتعريف بالأدب التونسي... الخ.

أما الفصل السادس فقد خصصته المؤلف لموضوع (صورة الأئني عند ماريو سكاليزي).

وماريو سكاليزي هذا الذي درسته من خلال ديوانه (قصائد ملمون) فله نسب مع تونس إذ (أن أمه مالطية الأصل تونسية المولد).

وحياة هذا الشاعر غريبة إذ أنه عاش في حي شعبي وفي فاقة تامة، أمه تعمل خادمة وأبوه عامل في سكة الترامواي والبل ينخر رثتي كل منهما وقد أورثاه لأبائهما والشاعر نفسه إضافة لهذا كان مديم الحفلة أحذب الظهر

ولم يستطع تعلم اللغة الإيطالية (لخصالأم) ولا اللغة العربية (وهي لغة البلد المضيف تونس) لذا كتب أعماله باللغة الفرنسية وقد قامت المؤلف بتحليل العلاقة ما بين حياته وعمله الشعري بشكل عميق.

-3-

تقول المؤلف بشأن رواية (دنيا) لمحمود طرشونة : (إن التأمل في رواية "دنيا" يشعر أن الرواية تخلق عالما خياليا يعتمد جذوره من الواقع ويعيد تركيبه بطريقة فنية لا تعكس الواقع المعيش وإنما تفصح المجال إلى واقع محتمل تتجاوز فيه مختلف عناصر الرواية مدلولها المألوف).

وبما يجدر ذكره هنا أن محمود طرشونة عرف كناقد وجامعي ولكن له نشاطا ابداعيا مثل مجموعة قصصية عنوانها (نوافذ) وروايتين لم تقرأ عابرين بل أسالنا حبرا كثيرا وهذه الكتابات بانها ايجابي غالبا. (1).

أما حسن نصر فهو كاتب قصة ورواية بدأ النشر في الستينات وقدم مجموعة من المؤلفات التي فرزته كاتبا جديرا بالاهتمام.

-4-

لمجموعة "نار لشتاء القلب" أفردت المؤلفات كما أشرنا فصلا كاملا من (17) صفحة توزعت جغرافيتها على مدينتين عربييتين بشكل رئيسي هما: بيروت وتونس وقد صدرت طبعتها الأولى في بيروت عام 1986 والثانية في تونس عام 1997 ولما كان ناسرها التونسي قد أغفل ذكر أن هذه هي الطبعة الثانية فإن عددا من متاوليها ظنوها مجموعة جديدة وما هي بذلك ومنهم المؤلف في كتابها هذا اما لطباع المؤلفات عنها فتقول فيه : (كانت قراءتي الأولى لها متعة متواصلة ولا أعطي أنني وجدت فيها من الضبابية والغموض ما يجعلني أتهيب أول الأمر من دراستها ولكن مع الأيام قررت العزم على أن أبحت عن مفتاح يجعلني أدخل في أمن عالمه القصصي، عالمه الأدبي، الباحث عن البديل شكلا ولغة، الخارج عن المألوف والمتشدد على الواقع فبدت لي هذه المجموعة القصصية على اختلاف هياكلها أقاليمها وتنوع مواضيعها وشخصياتها هي نقطة انطلاق منصهرة بالهم الجماعي، مزجوجة بالوجع والألم اليومي الذي يشكل إيقاع حياتنا العربية في مغامرتها الواعية التي لا تعرف الخوف ولا التراجع).

أما آخر فصول الكتاب فمخصص للشاعرة التونسية جميلة الماجري من خلال مجموعتها الشعرية الثانية (ديوان النساء). لقد بدأت جميلة الماجري بنشر قصائدها وقصصها القصيرة منذ السبعينات ولكنها انقطعت عن النشر ثم عادت بقوة في السنوات الأخيرة لتكون الوجه الشعري الأبرز بين شاعرات تونس بل وبين شاعرات الضاد أيضا وتسوق هذا الرأي دون مبالغة.

مجموعتها الشعرية الأولى (ديوان الوجد) (4) صدرت عام 1995 أما (ديوان النساء) فقد صدرت عام 1997 ونلاحظ أن ورود كلمة (ديوان) في مجموعتيها متأت من محور كل ديوان هذا المحور الموحد للقصائد ضمن عالمه .

وترى المؤلفات فوزية الصنفار الزاوية أن جميلة الماجري وعت (وعيا نقديا بفعل الكتابة والمغايرة والتجاوز وبحث بحثا ملحا من عالم مغاير تكتب فيه قصائدها الشعرية ونصها

الأدبي لتعبر عن ذاتها وتعمل في لحظات صمتها على تأكيد حضورها وأثبت كيانها وقد استلهمت شخصيات من التراث ذات مذاقات مختلفة لتري نصها الشعري فدخلت في علاقة تناس بين النص المستلهم والنص المستلهم منه).

وترى أيضا أن استلهم الشاعرة للتراث (عملية واعية هي مجرد وسيلة لتأصيل الكيان لا غاية في حد ذاتها لأنها تؤمن في اهماقها بأن عليها أن تتفاعل مع واقعها وتشهد على عصرها فجاء نصها الشعري مبنيا في جملة على مجموعة من الثنائيات والمفارقات).

وتوغل المؤلفات عميقا في هذا الديوان الثري فتقول عنه بأنه (ضرب من الثبات كينونة المرأة عبر الأجيال جاور فيها المحرم المباح، وتحول المسكوت عنه الى مقول والاطمئنان الى حيرة وإرباك. فئاتها لم تقطع حبل الود مع الرجل وأهدته "فاموس الرجال" قصيدة من لوحات سبع .

كما ترى المؤلفات أن (ديوان النساء) لجميلة الماجري قد جاء (مسيكوبا) بها جيل التجديد والمغايرة معنى ومبنى، مشحونا بقدرة فائقة على الإحياء وتوليد الصور الجميلة والذكريات الحلوة والخيال الرحب)

-5-

إن من يقرأ هذا الكتاب "قراءات في الأدب التونسي المعاصر" يحس بأنه أمام ناقدة لا تقتل ولا تتعالي أو تتعالم.

ناقدة لم يصيبها داء الجسدا والرسوم والمخراط التي استعارها يبعاء عدد من نقاد العربية من بعض النقاد الغربيين فحولوها الى أحذية صينية يحشرون فيها النصوص إذ لا يدعها ليس منهم بد وأهني بهم توددوروف والذين معه أو الذين هو معهم .

فكانت النتائج كتابات نقدية هي مجرد أحاج وألغاز لا علاقة للنص بها ويمكن أن تكتب عن أي نص آخر ما دام المؤلف قد أماتوه وجملوا من نصه إرثا لهم يفعلون به ما يشاؤون ولا أحد يملك سلطة إيقافهم عند حدهم .

حد تعبير محمد صالح بن عمر في مقدمته لهذا الكتاب اذ هي والرأي أيضا لبن عمر (ترفض رفضاً باتاً منهج "الاسقاط" الذي يمارسه النقاد "الوسطاء" أولئك الذين يسطعون بتوريد المناهج الغربية وتسليطها بكل تعسف على النصوص العربية دون أي قراءة نقدية مفضلة سلوك المنهج العكسي وهو "الاقلاع" من الأثر المنقود ذاته ولا بأس عندئذ إذا تقاطعت النتائج مع بعض المفاهيم النقدية الغربية)

واجبني اشاركه الرأي عندما يقول بأن (هذا الكتاب يمثل في نظري ودون غلو لبنة جديدة في صرح النقد الأدبي التونسي).

لقد أعادت فوزية الصغار الزاوي التي ما يمكنني أن اسميه بالنقد الانطباعي العميق المتولد عن ذائقة لها قدرة التعامل مع النص والتحاوّر معه واستقراء دلالاته.

وهو ما فعله الكبار من نقادنا الذين لم يحسبوا به "القرمية" و"الاستلاب" أمام من يقرأون لهم من نقاد الغرب فيصبحون مجرد نسخ مشوّهة عنهم.

إننا أمام ناقلته أصيلة وكتابها هذا جهد موفق في التعريف بمجموعة من الأعمال الأدبية العربية أولا اذ الأدب التونسي ينخرط في هذه المدونة الجميلة التي تنتمي اليه جميعنا... "الأدب العربي" مغاربة كنا أم مشاركة.

هي من النقاد "الأصلاء" وليس النقاد "الوسطاء" على



- (*) قراءات في الأدب التونسي المعاصر تأليف فوزية الصغار الزاوي - سلسلة "مقاربات للأدب التونسي" تقديم محمد صالح بن عمر - منشورات دار الخدمات العامة للنشر (تونس) 1998
- (1) أصدرت دار الخدمات العامة للنشر بتونس كتابا عنه تحت عنوان "عالم محمود طرشوة القصصي والروائي" هي سلسلة "مقاربات للأدب التونسي" 1998
- (2) لنا قراءة لها في كتابنا "أصوات وخطوط" ط 2 دار المعارف - سوسة 1994 .
- (3) لنا قراءة لهذه الرواية في كتابنا "من تونس إلى قرطاج" - منشورات دار المعارف - سوسة 1997
- (4) يراجع فصل "شمرة الذاكرة في ديوان الوجد" - المصدر السابق.

«الآخرون» لحسونة المصباحي

رواية المدح ... والناس ... والجيل الخائن!

نور الدين بالطيب

الكثير من السيرة الذاتية وهي إن شئنا سيرة جيل يدرج الأرصقة بين المدن المتناثرة بين الوطن العربي وأوروبا

وهي كما قال عنها الشاعر محمد الغزي: «رواية الشعراء والصفاليك والمتمردين والمشبهين وجوابي الأفاق والمنفيين والمطاردين والثورين الفاشلين» (1)

فالمصباحي استطاع في عمله الروائي الأخير أن يحرك الكائنات الواقعية التي لم يذكرها إلا بالإشارة حيناً ويأسماء دون ألقاب أحيانا إلى شخوص روائية. وفي يوم واحد هو الزمن الذي تستغرقه الرواية أختزل سنوات طويلة من حياة شخصياته التي نعرف بعضها رغم أنه اكتمل بالإشارة إليها فقط.

فمن «محطة الشرق» بباريس التي يصلها الراوي صباحا إلى نهر السين الذي يلقي فيه صموئيل ساعته صارخا: نحن قوم بلا زمن باطل الأباطيل كل شيء باطل ... في هذه الرحلة بين حانات باريس ومقاهيها يحملنا المصباحي إلى طفولته في أرياف القيروان وشبابه في بتروت وتيهه في مدن الشرق والغرب فنكتشف الوجه الذي ألقاهما والمذن التي عاش فيها والانكسارات التي انتهت إليها جيله الذي حلم في يوم ما بتغيير العالم.

«الآخرون» هي الرواية الجديدة لحسونة المصباحي صدرت منذ أشهر وتحديدًا في شهر أكتوبر 98 عن دار نشر الزمان، وهي الأولى التي تصدر في تونس بعد رواية «هلوسات ترشيش» التي صدرت عن جيل ثلاث سنوات في المغرب الأقصى.

ويصدر هذه الرواية يكون المصباحي قد أصدر إلى حد الآن ثلاث مجموعات قصصية هي «حكاية جنون بنت عمي هنية» في طبعتين تونس 85 وباريس 95 و«السلفاة» باريس 95 و«ليلة الغرباء» تونس 97 إضافة إلى «كتاب التيه» تونس 97 الذي جمع فيه حصيلة رحلاته إلى تركيا وأسبانيا وبرلين وبنجة ...

وبهذه المدونة نستطيع أن نفكك العالم الروائي الذي يتحرك فيه حسونة المصباحي. ويمكن اعتبار «الآخرون» التتويج لهذا المسار الخاص الذي قطعه المصباحي وظل يؤسسه بإتقان وصبر واجتهاد منذ ما يزيد عن العشرين عاما تحوّل خلالها في العالم وانتهى به الرحيل منذ ما يزيد عن الثلاثة عشرة عاما في مدينة مونيخ بألمانيا.

«الآخرون» التي صدرت في طبعة أنيقة وفي 258 صفحة من الحجم المتوسط تحليها إحدى لوحات الهادي العابد ليست سيرة ذاتية ولكن فيها

لذلك فإن «الأخرون» بهذا المعنى هي رواية تكريمية شفت عن وفاء كبير وعميق للأروسة والنزل الباردة والعراء الذي عاش فيه حسونة المصباحي مع هذه الكائنات التي شكلت مرجعته الفكرية والجمالية مثل «الأمثاذ» الذي كان «معلماً» لجيل كامل وغودجا خاصا في فهمه للحياة وللكتابة.

الأساليب

ومثلاً رفض المصباحي السبل المسطورة في الحياة رفض الأساليب المعروفة في الكتابة الروائية فجاءت «الأخرون» نمطاً غير مألوف جمع فيه حسونة المصباحي تقنيات السيرة والرواية والسرد والشعر فكانت مهرجاناً من الأجناس ووضعتها حسونة وخلق منها كتابة روائية غير مألوفة هي كتابة حسونة المصباحي فقط هي نص بلا جنسية.

كتابة تنهل من حرقه صاحبها وحياته المفتوحة على نهر من الجبال والخيبات والأحلام الميتة، كتابة نابضة بالحياة وبالناس وبالمدن جعلها حسونة سيرة جيله والناس الذين انتقامهم على الأروسة وفي النزل الباردة.

«الأخرون» رواية ضد التصنيف أراد من خلالها حسونة المصباحي أن يجد خيطاً رابطاً بين جيل الخمسينات وجيل الثمانينات انتهت بحرب الخليج. الحرب التي جسدت قمة الدمار الذي انتهى إليه العرب على جميع المستويات. وقال عنها المصباحي: هي هدية لأبناء جيلي هي تكريم وتمجيد لأناس عرفتهم ولأناس تعذبوا مثلي وفرحوا مثلي وتاهوا في المدن مثلي (2).

إنها رواية التيه... تيه الراوي وشخصه. (الاستاذ - خالداً - مختار - الشاعر منور صمداح بشير- أنا- صموئيل ...) فبلغة أقرب إلى الشعر وبتقنية جمعت بين السرد والحوار والحوار الباطني جعلنا المصباحي الذي يقوم مقام الراوي في هذه الرواية نعيش مع هذه الكائنات التي تبحث عن مذاق آخر للحياة من خلال حياتها في الهامش.

فعالم المصباحي يتأسس على أطراف عالم ثان وتغوم مملكة أخرى كما قال محمد الغزّي.

خيوط سحري

عندما تبدأ في قراءة هذه الرواية لا تستطيع أن تتركها دون أن تنتهيها فهناك خيط سحري يشدك إلى شخص المصباحي ومدنه... هناك خيبة تقصص راثعتها بين السطور والصفحات. أليست الكتابة بشكل من الأشكال دفاعاً عن الحسرة؟!

وكلماً عدت إلى هذه الرواية شغرت أن ألعن بها لم يم، إنها رواية الظلم والسيه والخلم فلم تدون الرواية التونسية قبل «الأخرون» سيرة هذا الجيل المضاعف الذي عاش عنف وعصف التحولات الاجتماعية والهزات السياسية التي عاشتها البلاد من أواخر الخمسينات في بدايات تأسيس الدولة وصولاً إلى أوائل الثمانينات.

فكل الشخصيات التونسية والعربية التي استحضرها المصباحي في روايته عاشت في الهامش بل اختارت الحياة في الهامش بكل معانيه رغم ما فيه من عناء وتشرد وحرمان.

هوامش :

- 1- كلمة تقديمية للرواية قدمها محمد الغزّي في البادي الثقافي الطاهر الحداد. نوفمبر 98
- 2- حسونة المصباحي في النادي الثقافي الطاهر الحداد ونوفمبر 98.

كتاب «صمت البيان» لرجاء بن سلامة

فتحية سامي

محاولات تفكير في أخلاقيات المقاربة والقراءة عموماً^١
(4).

هذا الاعلان عن إمكانات الإجابية عن السؤال المركزي يحتوي في طياته إقراراً بتوجه مسار المدارس النقدية الحديثة التي تقول بأن "لا وجود للنص إلا في تميّنه المقروء" (5).

فن النصبة ومحنة البيان

في هذا القسم تتناول المؤلف موضوع النصبة في الأدب العربي القديم وتقرنها بما يقابلها في الدراسات النقدية الحديثة مشيرة إلى أن البحث فيها ميتافيزيقي: فالنصبة هي "حال دالة بدون لفظ وليست شيئاً فحسب...". و... "كل شيء دليل له مدلول أقصى هو الله." (6) هذا القول يمكن فهمه من خلال اعتبار اللغة بما هي بيان "العمليات المنطقية التي لا يمكن ردها إلى أي من البنيات اللغوية أو بشكل أعم، علاقة الاتصال اللغوي بالوقائع الأخرى في مجال الاتصال الاجتماعي وبالثقافة عموماً..." (7)

فالنصبة بما هي رمز تتجاوز بنى اللغة وروابطها الداخلية لتتصل بما لا تعبر عنه اللغة، بالصامت الذي يمكن إستجابه من العمليات المنطقية التي لا يمكن ردها إلى علاقة الاتصال اللغوي بالوقائع الأخرى، على حد تعبير بول ريكور. النصبة إذن هي بمثابة الما قبل لغوي،

في كتاب «صمت البيان» الصادر سنة 1998 عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر للأستاذة رجاء بن سلامة تتبع ملامح مواجهة نظرية بين النتائج التي آلت إليها الدراسات النقدية الحديثة وبين ما يزخر به الأدب العربي القديم من تراث سردي تخيلي.

والمنظور الذي يحكم وجهة الكتاب هو البحث عن تظاهرات الصمت في ملكة تربع على عرشها البيان ومقاربة البياني والذي هو ظاهرة وإتميم بما هي تحليق الإيانية في نصوص أدبية تنطق بأشياء تخبئ عنها وتسكت عن أشياء فتلحقها بردهات الصمت تعبيراً عن حاجس نقدي ومعرفي ملغ سكن الكتاب وتردد في فصوله الثمانية التي تحاول من زوايا مختلفة الإجابة عن سؤال: "ماهي منزلة الصمت من عالم الأدلة المنصوبة؟" (1).

لهذا افتتح الكتاب بمقدمة تناولت فيها الكاتبة إشكالية التعريف: ما البيان؟ ما الصمت؟ فالبيان هو: "إظهار لتكلم لمراه وإخراجه لما في صدره من المعاني" (2) والصمت هو: "مظهر من مظاهر كبح الجماع... عبادة... وهو... عدم إضافي... وعفة لفظية..." (3) هذه المقدمة والتي تحمل عنوان "مقدمة في مبدئية الصمت وسلبيه البيان المنصوبة" وإمكانات الإجابة عليه من خلال قراءة للنصوص الأدبية القديمة ومقارنتها. وفصول الكتاب هي على حد تعبير الكاتبة "... مقاربات للنصوص الأدبية القديمة ولكنها أيضاً

التقليدية من النصوص ذاتها فتكون النصوص الأدبية القديمة والتراث التخيلي العربي القديم عموماً عبارة عن ماضٍ حي، ... ماضٍ يمثل معنى لا ينفك ينتج في الحاضر فيحقق (هذا الماضي) في الحاضر ما أخفق في تحقيقه سابقاً على حد تعبير الأستاذ أبو عرب المرزوقي في درسه عن الفلسفة العربية.

أما عن الأمثلة التطبيقية التي وقعت الإشارة إليها فهي عديدة جمعتها الكاتبة في ستة فصول هي عبارة عن نتيجة ومواصلة للمصادر النظرية التي اعتمدتها في الفصلين الأولين. هذه الفصول الستة هي: "مقدمات لدراسة الكتمان والإظهار"

- الكتمان الشعري

ج رياضة الصمت أوصوفية العشق : قراءة للمضمون في سر الهوى المكثون، لإبراهيم الحصري

- غراب البين

في مرجعية الخبر الموضوع

في إيقاع الحياة في الأدب العربي القديم

ووفرة هذه الأمثلة التطبيقية لا تدعم فقط البعد

النظري بل ترسخه في سياقه "فصمت البيان" يؤسس قاعدة نقدية ثرية بالنتائج العملية لقراءة الصمت في الآثار الأدبية القديمة ولتين تأثيراتها في الثقافة الراهنة، فالعمل يبدأ نقدياً ضيقاً ليتهي بالإنساع، إذ تتسع دائرة البحث الأركيولوجي في صمت البيان حتى تبلغ من الإنساع مجال البحث في مقابله أي في البيان الصامت والذي هو بحث في العلامة، في الرمز، ... وهو ما يشير من جهة أخرى إلى الوعي بوظيفة القراءة بما هي إنطاق الصامت وإستقطانه.

من هذه الأمثلة التطبيقية التي اهتم بها الكتاب، وخاصة الفصول الستة المذكورة ننتخب مثالين هما الفصل السادس من الكتاب والذي عنوانه "غراب البين" والفصل السابع وعنوانه "في مرجعية الخبر الموضوع" لنتين من خلالهما منزلة الصمت ومدى حضوره وكيفية هذا الحضور في الأدب العربي القديم.

ما قبل بياني ولكنه مدموس في البيان متوافي طياته. لهذا يمكن إعتبار منزلة النصبة من البيان شكلاً أولياً أو جينياً لما تصطلح عليه الدراسات الحديثة بـ "منزلة الرمز من اللغة". هذه المنزلة قد تم دروسها في "صمت البيان" من خلال موقع النصبة في الشعر العربي في القرون الأولى للإسلام، والإشارة إلى الفترة التاريخية هنا ضرورية لأنه في إطارها كان دور النصبة يكمن في ظهور معنى الله الخفي والذي أظهره البيان" ... (8) وفي هذا القول تقابل بين الحفاء والإظهار يتناسب مع الصمت والبيان، أو كما سنرى لاحقاً البوح والكتمان، هذه الأزواج من الكلمات توحى في ظاهرها بالتقابل غير أن علاقتها ببعضها جدلية، وهي من المتضادات المتكاملة فيما بينها.

يقدم كتاب "صمت البيان" أمثلة تطبيقية على حضور الصمت في مملكة البيان الصاخبة. هذا الحضور تشهد عليه النصوص وما تحتويه من إيقاعات أسلوبية لا يتم إدراكها إلا بفهم علاقة جسم الكلمة بالبيان / الدلالة بجسم المعنى / المدلول.

لكن كيف يتم البحث عن الصمت في جسم الكتابة حتى يتأكد من حضوره؟

هذا السؤال أجابت عنه الكاتبة عن طريق استشهادها بقول ج. ب. سارتر إن الأسلوب هو صمت الخطاب. فالأسلوب هو عبارة عن حضور الصمت. والبحث في البنى الأسلوبية هو إنطاق الصمت ودلالة على السيطرة على كلية المواضيع بالولوج عميقاً في النصوص فلا يبقى فيها خفي ولا صامت.

وعليه، فإن إنطاق الصمت لن يبقى سلبياً لأنه "بهنك السر" وإنما أصبح "تحرير اللغة من لغوها والخطاب من خطائيه والكتابة من سرطان موروثها المقتن بالكلمات وغواية اللعب بالكلمات" ... أي ولوج إلى المعنى الخفي، الصامت.

فالهاجس النقدي إذن، المستتج من "صمت البيان" هو كشف عن إمكان استخلاص واستنتاج الأساليب

إن قارئ مناقشة «صمت البيان» لمسألة الطيرة والزجر، والتي هي موضوع الفصل السادس من الكتاب، يجد فيها حقراً نظرياً في البنى النفسية الذاتية والنفسية الاجتماعية الكامنة وراء هذا السلوك الذي إستند إلى الواقعي- اليومي ثم تعالى عليه إلى فضاءات لا واقعية مطلقة أسطرت هذا الفعل، فعل التطير، وجعلت من مواضيعه رموزاً نصيباً...

هذا المحفر يؤسس منحى جديداً في الوقوف على الدلالة وفهم العلاقة بين اللغة والأشياء فالعلاقة بين الدال والمدلول داخل الرمز ليست إعتباطية كما في الدليل اللغوي (9) فالصورة الرمز هي رؤية بيانية وشرط من شروط الوضوح متولدة عن التخيل. هذا التعريف للصورة الرمز كما استنتج من فصل «غراب البين» الذي إهتم بمنزلة الصمت في الرموز التخيلية (في الشعر وفي القصص) يؤكد على أن الرمز هو فعلاً صامت لكن صمته معبر وضاح كقطع الديكور على حشة المسرح صامتة- ويبدو أن لا قيمة لها بالنسبة لنص المسرحية المنطوق- لكنها معبرة وموحية بمعنى ما، ناطقة بما سكنته عنه النص. هذه الحيوية والدينامية الفاعلة للرمز من جسم النص التخيلي إنما تستنتج أيضاً من تناقض معاني الرمز وتضاربهما: مثلاً رمزية الغراب المتراوحة بين التفاؤل خيراً والتطير منه شراً إذ تبين الكاتبة بالإستناد إلى نصوص محققة كيف أن هذا الغراب تارة من «الأيامن» وتارة من «الأياسمين». وأن البحث في عمق هذه الرموز بما هي أنماط أسطورية بندية قد يتعمق المعنى (معنى الرمز) بنفي العملية التخيلية الشعرية (الطيرة والزجر) وتأكيد الوقائع المحسوسة (براءة الرمز مما ألحق به) (10).

هذا ونشير إلى أن التذكير بالبعد الأسطوري الضمني أو الصريح في نص ما، ليس زخرفاً بلاغياً أو تزييناً بدعياً وإنما هو دلالة على سيطرة الصورة المورثة وعلى فاعلية هذا الموروث في النص، فيكون موروث الماضي حاضراً حياً في النص لا ميتاً، بمعنى آخر يكون الصمت بياناً وليس طمساً ولا معنى.

إن معانيه النصوص العربية القديمة الشعرية والقصصية أو القصصية التاريخية التي تحفل بها كتب تاريخ الأدب العربي القديم وتضفي في إيراد سلسلة الأسانيد لتأكيداتها تشير إلى خصوصية الإنتاج التخيلي السردى العربي وراثته «بالنماذج البديعة الأدبية التي يمكن إرجاعها إلى وضع تاريخي محدد» (11) وكمثال من هذا الإنتاج الحصب تورد الكاتبة أخبار موت عمر ابن أبي ربيعة، وهي ثلاثة لتُحمل فيها على إستنتاج حقيقة ما، هي غير الحقيقة الواردة في الأخبار الثلاثة. فكل خبر عن موت الشاعر يتجاوز الإخبار عن حدث الموت ليهبط في ما سكت عنه في سيرة الشاعر أو خبر موته... هكذا نجد المسألة تخرج من مجال البيان القصصي التاريخي لتلج مجال الأسطورة وذلك بتحوّل الشخصية موضوع الخبر إلى رمز، تقول الكاتبة «تحوّل عمر إلى رمز وتضاربت أخباره ولكنه عاش في وضع التاريخ (12) فرغم صعوبة تحوّل النصّ رميماً بما أن عصره عصر التدين والتوثيق... إلا أن الرمزية قد تحققت بواسطة السرد التخيلي التاريخي الذي له أدواته التي تحيك هذه الرمزية أو البعد الأسطوري للشخصية وهي:

1- الإحداثيات التاريخية...

2- السند الذي يحاول تجلّيد النص...

3- إيراد أبيات لعمرو... (13)

وفي تجاوز الواقعي وربطه بالفضاء الأسطوري فتتحول الشخصية الواقعية إلى رمز محاولة لإنطلاق ما سكت عنه أو ما كان يعد صامتاً فيتضح ما خفي ليس من الخير في ذاته وإنما من تضاربه مع أخبار أخرى إذ يرد كل خبر حسب مرجعية ما، ويرمي إلى غاية ما... إما الغفران الإجتماعي لابن أبي ربيعة وهو تعبير صامت بما أنه ضمني عن رغبة لا أوعية في التسامح مع من يعتبرون فاسقين أو ماجنين... وإما إستنزاف اللعنة والعقاب عليه بصياغة موت متخيل له، هو أبشع صوت... قنباين الأخبار الثلاثة هو بيان صامت عن المواقف التي تسقطها المجموعة على هذا الرمز وما تحمله

من أبعاد نفسية وفكرية.

يبدو أن التوجه الذي يحتكم إليه الفعل النقدي في هذا الكتاب يرمي إلى تفنيد القول بضرورة تجاوز القديم ومفارقته كلياً لإمكان تحقيق النتائج العملية المرجوة، وهو ما دحضته فعلاً نتائج البحث في «صمت البيان» وأكدت على إمكان إحياء النصوص القديمة وقراءتها بمنظار جديد دون أن نجتث من أصولها وتفهم على غير سياقاتها أو أن تجمع رفاتنا وتنزك في حاضر العمل النقدي كجثة هامدة، مومياء في مجلس الأحياء.

فإدماج عناصر الفعل النقدي في فضاء النصوص القديمة وإحكام استخدام الأداة النقدية في مستوياتها النظرية والعملية قد تمثل في سلامة الصياغة النقدية ويسرها المعبرين عن التوازن بين عمل البحث والتقصي وعمل العرض والتقديم بحيث يبدو متن الكتاب مناسباً تعلن مقدمته عن فصله الأول، والأول من الثاني...

وهو ما يعبر عن تدفق العمل النقدي من ناحية ورصانته من ناحية أخرى لولا إرهاقه ببعض الاستشهادات بنصوص غريبة حاولت خلق بعض التوازي والتناظر بين بعدي العمل النظري والعملية لتدعيم بعض الأفكار أو للإشارة إلى تناسبها مع غيرها... غير أن موقعها من الأثر ظل مقحماً أو هكذا يبدو.

إذن العمل على فتح إمكانات التطبيقات النقدية في مجال الأدب العربي القديم قد عمل على ترسيخ البعد التواصلية والحوار الجدي بين قديم موروث وجديد مكتسب فحقق غايته التي هي إنطلاق ذلك القديم الصامت فتردد صدهاء في الحاضر الضباب بالاحتكام لا فقط للنص باعتباره واقعة أدبية، فنية وإنما باعتباره مشتملاً أيضاً على أبعاد نفسية واجتماعية كما تبين ذلك مثلاً من الفصلين اللذين انتخبناهما كنموذج وهما: «غريب الليل» و«أخبار موت عمر».

هوامش

- (1) الأثر ص 5
- (2) الأثر ص 6
- (3) الأثر ص 8
- (4) الأثر ص 14
- (5) فيصل دراج: بؤس الثقافة في المؤسسة الفلسطينية (بيروت دار الآداب 1996)، ص 218.
- (6) الأثر ص 19
- (7) بول ريكور: مقال فلسفة اللغة عن الموسوعة الكونية Encyclopedia universalis
- (8) الأثر ص 30
- (9) الأثر ص 68
- (10) الأثر ص 72-73
- (11) أغليكا دوينيرت: الأسطورة والأدب ثر. عبده عبود دمشق / مجلة الآداب عددا 9 و10 / سبتمبر 98 ص 58
- (12) الأثر ص 101
- (13) الأثر ص 100

رواية "أسرار صاحب الستر" لأبراهيم الدرعوثي

كمال الشعاوي

بالاماس لقولات الخير والشر، الصواب والخطأ.
بالمقابل يبدو فعل النقد عكسيا، اذ هو تحليل وتفكيك
لمختلف الطبقات النصية المكونة للمخطاب الروائي
ومحاولة لفهم مختلف العلاقات الناشئة بين عناصرها 00
الشخصيات والاحداث.

المؤطر والمضمّن - الهامش والمركز

الرواية، رواية، رواية، رواية مؤطرة ورواية مضمّنة،
الرواية المؤطرة هي سيرة عالم الآثار المهوروس بالبحث
والتنقيب التاريخي والاثريولوجي والمصير الذي انتهى
اليه، تظهر في الفصل الاول "في البحث عن كنز
التاجر التمسكي"، ثم تعود لتطفو في الفصل الثالث
لمعنون بـ "لعنة المحراب" هذه الرواية المعاصرة في
احداثها وشخصياتها والحديث في خطابها لم تأخذ من
مساحة الرواية ككل إلا ريمها، فهي وإن بدت في الظاهر
مؤطرة تنفتح بها الرواية وتتغلغل الا انها في العمق تحوكت
الى مجرد هامش يحاذي الرواية المضمّنة التي مسحت ثلاثة
ارباع الرواية ككل وهي سيرة الوليد بن يزيد الاموي كما
رواها صاحب ستره.

هكذا اذن تحوكت الرواية للمضمّنة الى رواية مركزية ولا
اخذ على ذلك من اختيار عنوان الرواية ذاتها، "أسرار صاحب
الستر"

يبدو فعل القراءة (قراءة رواية "أسرار صاحب
الستر" العمل الجديد الصادر عن دار صامد للنشر
لابراهيم الدرعوثي) شبيها بفعل السرد ذاته فكلاهما
حفر اركيولوجي في طبقات من النصوص نص سردي
معاصر مركب على نص سردي قديم وهو مخطوط
مركب بدوره من انماط سردية قديمة، (الحديث، الخبر،
الايام، وبعض التنف الشعرية ... الخ)
فالكتابة الروائية التي يطمح لها الدرعوثي من خلال
هذا العمل الجسدي تعمل على ان تكون شبيهة بل
وملازمة لفعل "عالم الآثار" احد ابطال الرواية، فهي
تزعّم كما يزعم عالم الآثار في المطلق والمحقق البوليسي
في الرواية البوليسية، انها تكتفي بتقديم الآثار والادلة
التي وقع اكتشافها تاركة للقارئ الناقد مهمة التأويل وما
يستتبعها من اصدار للاحكام.

هكذا يكشف الدرعوثي عن تلك القرابة الروحية التي
سبق ان اكتشفها غيره من الكتاب بين الرواية من حيث
هي جنس أدبي حديث، واعمال الحفر والتنقيب الاثريين
والتحقيق بنوعيه الصحفي والبوليسي.

وهي قرابة تؤكد ان الرواية لا تقدم "الحقيقة" بل
تسعى الى الكشف عن الادلة عن وضعيات ومواقف
معقدة ومتشابكة يمكن في حالة تأويلها ان تؤدي الى
حقائق مختلفة ومتناقضة فهي بذلك فعل تنسيب

يقول ص 11: «عالم الآثار هذا لم أر في حياتي أغرب منه من بين ما عرفت من الرجال، ففي الوقت الذي كان يجاهر فيه بزندته ومجونه كان لا يترك صلاة الجمعة تمر دون أن يكون قد استحم وليس اجعل ما يملك من الثياب التونسية التقليدية: القميص الحريري والسرwal التركي القصير، والجبة بديعة التطريز وكان يحيل الشاشية على جانب رأسه المحلوق حديثا يتعطر ويسبق الجميع الى المسجد الجامع ليوقف مباشرة وراء الامام ويرفع صوته المتجى عاليا مع المؤذن مردداً البسملة والحمدلة ثم يكف عن ارتياد المسجد حتى الجمعة القادمة»

هذا التناقض في مسلكية شخصية عالم الآثار هو تعبير عن تناقض في تفكيره، فداخل تكوينه كما يقول رئيس القائلة ص 146 يعيش رجل يحمل في رأسه عقلا ويسكن في قلبه كثير من الدوايش فهو وإن كان يعتبر الحق تحت أسوار المسجد بل وداخل قاعة الصلاة وتحت الميزاب فلا عقلانياً: حيث يردد ص 18 «لا تخف نحن لن نأتي متكررا اننا نقوم بواجب تجاه تاريخ هذا الوطن» إلا انه يفسر الحادث الذي وقع له بأنه بسبب لغة المحارب. وقالت (اي زوجته) انه يهذى بتيس مذبح ورقصة الموت و«الأفاطمة» ويقول إن لعنة المحارب حلت بروحه ص 148، كما انه يتضائل مع طوقس العجوز الزغية للأفاطمة ويمضي في عدة بان يعد لها زردة على طريقة الولي الزغبي التونسي «مزروق المجمي»

وقد سماها «رقصة الموت» قال وهو ينظر في عينيها: «لن نموت قبل ان يرقص لك الزوج رقصة الموت يا خالة. ص 137

هذا التناقض الذي وصفنا به مسلكية عالم الآثار وتفكيره لا يحمل بالضرورة دلالة سلبية وإنما يمكن تأويله في رأينا تأويلين اثنين: الأول هو ان عالم الآثار شخصية ليست عقلانية بالمعنى الضيق للكلمة بل انها عقلانية ومنفتحة في نفس الوقت على ما هو غير عقلاني (5) اما الثاني وهو الذي نميل اليه فهو ان العقلاني في

(الماضي التراث، صاحب الستر، وسيرة الوليد ابن يزيد ووقائع واحداث سياسية واجتماعية من عصره) عوض ان تكون مجرد مخطط اكتشاف من بين اكتشافات عالم الآثار فانها تستحوذ على اهتمامه، هنا تبرز المفارقة الاولى - فعالم الآثار - شخصية علمية من المقترض انها تعبر عن تجلٍ من تجليات المعرفة العلمية المعاصرة التي تهتم على حاضرها قدر تحكمها في ماضيها (هذا في سياقها الغربي) الا انها في سياقها العربي داخل رواية الدرغوثي تبدو مستلبة، فهي واقعة تحت ثقل ماض عازجة عن مجاوزته بل تقع فريسة له... صار عالم الآثار الذي تعرض لحادث مرور يهذى بتيس مذبح ورقصة الموت و«الأفاطمة» ويقول ان لعنة المحارب حلت بروحه.

يمكن قراءة الرواية باعتبارها جماع سيرتين سيرة عالم الآثار وسيرة الخليفة الاموي الوليد ابن يزيد كما رواها صاحب ستره وهما سيرتان مركبتان في الرواية ومجموعة من السير الاخرى منها سيرة «الأفاطمة» وسير متفرقة ومبتورة لـ «صاحب الحمام» و«غيلان الدمشقي» «يحيى بن يزيد»

السيرتان المركبتان في الرواية تبدوان في اختلاف وتناقض، على جميع الاصعدة، وقد جمعتهما المؤلف ليخلق جدلا بين الحاضر والماضي، جدلا كانت فيه الغلبة للماضي كما اوضحنا ذلك فيما سبق.

عالم الآثار - العقلاني المرتبك

عالم الآثار شخصية شديدة التناقض والغربة على مستوى تكوينها ومسلكيتها، فهو مهووس بالبحث والتقيب الاكثولوجي والاثريولوجي لا يقوم بهذا العمل باعتباره مهنة بل انه يتحوى بدوره الى موضوع اكتشاف فكانه وهو يزبح الاحجار والتراب عن رقعة الفسيفساء، او يقرأ السيرة الذاتية لصاحب ستر الخليفة الوليد بن يزيد الاموي او يلتقي بالعجوز الزغية «الأفاطمة» انما يتعرف على نفسه، على الجوانب الخفية فيها.

للسرد ولكن ماذا نجد في المخطوط؟ هو باختصار وكما جاء في الصفحة 32 من الرواية قصة «صاحب ستر» الخليفة الوليد بن يزيد الأموي وقد تناقلها الخوارج ووزعوها في كل الامصار الاسلامية حتى يشهروا بخلفاء بني أمية.

التشهير بخلفاء بني أمية تشهير بالاستبداد

في الفصول التي قرأها عالم الآثار يروي صاحب ستر الخليفة كيف كلفه الخليفة بنفس المهمة التي كلفه بها والده وهي ان يكون صاحب ستره، ويقدر ما كان هذا الرجل كتما متحفظا على اسرار سيده الا انه جعل من الكتابة رفعا للحجاب ويوحا بكل الاسرار اسرار القصر والخلافة، وهي في الحقيقة اسرار امير المؤمنين الخليفة الأموي الوليد بن يزيد، ليأتي سكره ومجونه وجنونه وشذوذه واستبداده وتكليه بمعارضيه مثل «الجمد ابن درهم» الذي ذبحه في المسجد وجعله أضحية له «صبيحة عبد القاهر» ومثل «غيلان الدمشقي» وعناصر الحزب الفاردي «غيرهم».

السارد يمين في وصف اخبار شذوذ الخليفة واتهامه بالملذات من سكر وشذوذ جنسي، فضلا عن عشقه للموسيقى والغناء الفاحش خاصة. ومن الامثلة الدالة بقوة على غطرسة هذا الخليفة ماجاء ص 119. في يوم الندامة «استمرت ايام التكد فقد طلب مني الامير ان اغلق ابوابه في وجوه كل اصحابه وان استثنى «القاسم بن الطويل العبادي» فهو لا يمكن ان يستغني عن صحبته ابدا وصار الامير يسهر الليل كله مع هذا الرجل. يشربان المسكرات حتى يخرجوا عن طوريهما ويستغني وهو على هذه الحال في امور الدنيا والدين فيفتيه العبادي بما يرضيه

فرق بين روح ابن يزيد وزوجته

ورمي اخوته في الحبس

وضيق الخناق على يزيد بن الوليد لانه رأى ميل الناس اليه وهو المتعبد المتزهد المتسك.

تفكير عالم الآثار التونسي لم يكن قويا ولا مفتوحا بل هشاً ومربكاً لم يستطع ان يواجه طغياناً وسحر الماضي القادم من سيرة للافاطمة وهي سيرة تكثف تاريخ افريقيا جنوب الصحراء، ومن المخطوط الذي هيمن على ثلاثة ارباع الرواية بل يمكن القول ان المؤلف جعل من تركيبة هذه الشخصية التشابكة تلمة ومدخلا لرواية المخطوط.

مخطوط في صيغة وراثية

يظهر المخطوط في الرواية مختلفا عن الفصلين الاول والاخير، فمن الناحية الشكلية يتفرد بخط يردنا الى شكل من اشكال النسخ القديم فيما يعرف بالنسخ الكوفي مما يعطي للقارئ انطباعا اوليا كأنه يطالع مخطوطا فعليا من الناحية التركيبية والبلاغية للجملة. اجتهد الدروغوثي في نحت جملة شبيهة بالجملة التراثية كما استخدم لصياغة فصول هذه السيرة مجموعة من اساليب القصة والحكي الموجودة بكثرة في كتب الاخبار والقصاص مثل حديثي، قال لي. رغبت ان افلاحي في ذلك ان المؤلف تقصد ان لا يتقل جسميته السردية فهي وان بدت تراثية الا انها متقشفي في البلاغة حريصة على ان تؤدي وظائف الجملة في سياقها الروائي الحديث، كما ان الدروغوثي تجاوز بعض الخصوصيات التي تميز القصة القديمة مثل كثرة الاستطراد فهو لا يذكر سوى ما يتلام ويضيف للدلالة العامة للسيرة التي وقعت روايتها بل انه يستخدم احيانا مفردات وصياغات معاصرة مثل قوله ص 98 قال امير المؤمنين «قيدوا الحادثة ضد مجهول واقفلوا المحضر»

تداول على القراءة، قراءة المخطوط كل من عالم الآثار واحد العاملين معه والذي صاحبه واكتشف المخطوطات، والملاحظ ان هذا العامل الذي تدل عليه الاشارات على انه الراوي الذي اختاره المؤلف لسرد هذه الوقائع والاخبار هو الذي يستحوذ على قراءة جل فصول السيرة التي يتضمنها المخطوط، وهذا التداول على القراءة لا يحمل اي دلالة باعتباره مجرد تلمة

والتكامل بالمعارضة زمن الحكم الاموي ومجديدا في فترة خلافة الوليد ابن يزيد. وهو تذكير يندرج ضمن رؤية للتأليف الروائي تستخدم التراث تقنية لتفقد اشكال الاستبداد والظلم القائمين خصوصا على المستوى السياسي. نذكر من الاعمال الرائدة في هذا السياق رواية «الزيتي يركات» للكاتب المصري جمال الغيطاني.

نشير ختاما الى ان رواية «أسرار صاحب الستر» وان كانت طموحة على مستوى ادواتها ومضمونها الا ان الدرغوثي بالغ في رأينا في اقتضاب احداثها وسير شخصياتها، فقد بات معروفا اليوم ان مثل هذه الاعمال الروائية التي تتعامل مع التاريخ والتراث والاثروبولوجيا تحتاج الى مساحات سردية كبيرة.

نعلم هذا ما يدولي ولكن واسفاه فالرواية نفسها تنهشها قوارض الاختزال والتي لا تختزل معنى الحياة فقط بل تقلص ميغزى العمل الفني ايضا، هكذا قال ميلان كوسيرا

ووكّل به صاحب شرطة فصار يؤذيه
والنظمت الى الحزب القادري فبث حيونه في كل مكان
يترصدون احبائه ويخترقون تنظيماته

وقتل اتباعه ورمى بالبقية في المعتقلات

نشير الى ان المخطوط الذي اضيف له خبر من كتاب «الكامل في التاريخ» يروي نهاية خليفة الاموي الوليد ابن يزيد ليس تشهيرا ببني امية فقد طوى عهدهم التاريخ بل هو تشهير بحكام العصر المستبدين. قلنا ان هناك سيرا اخرى تتخلل وتوازي السيرتين المركزيتين وهي سير اعداء الدرغوثي صياغتها مثل سير «الجعد ابن درهم» و«غيلان الدمشقي» و«صاحب الحمار» بالاعتماد على مصادر تاريخية واخرى بالاعتماد على الذاكرة الشعبية وبعض المعطيات التاريخية ايضا مثل سيرة «الافاطمة» العجوز الزنجية. وقد توزعت هذه السير داخل المتن الروائي لتقوم بوظائف مختلفة ابرزها احياء ما يمكن تسميته بالغربة او العجائية والتذكير بتاريخ الاستبداد

قصص مجموعة "الأخر" لكمال الزغباني

محمد الجابري

شعرية اللغة

تتميز مجموعة «الأخر» لكمال الزغباني بوعي فني خاص وأعني بالوعي الفني تلك القدرة التي تمكن الكاتب من خلق نثر خاص في نصه وهذا التفرد وإن قُطِعَ في الكل فإنه واقع ومنطلق من جزئيات بناء القصص. وتبدو اللغة في مظاهرها المختلفة صناد هذا التميز لأنها تجاوزت مستوى الإبلاغ في وظائفها إلى مستوى الإيهام والاشغال والتأثير من خلال تركيب فريد على التصوير بواسطة «التشبيك والقياس لما نعلم بمقولنا هلي الذي نراه بأبصارنا» كما أجبر الجرجاني.

ويما أن التشبيه مرجع التصوير الأول نجد إلحاحاً كبيراً في المجموعة على المماثلة وخاصة على قرائن الحسن التي تثير الذهن وتولد حركة تخييل في النص ثم في المستقبل ضمن وطيفتين: الأولى إيهامية هي من لواحق السرد يعتمدونها الكاتب لخلق أثر يستكمل بؤرة التركيز في مجال القص ويعمق فيها مقاصد الدلالة ويوجه النص ضمناً إلى رؤية الكاتب النهائية فهو يقع في الحد الفاصل بين وظيفتي الإبلاغ والتأثير ومن خلاله تضاه الرؤية ويتقدم الحدث أو المشهد أو السمات الخاصة بشخصية ما، من ذلك:

- وانخرط في الطريق الأسود اللامع كحذائه (ص 14)

- ورايتي داخل العيون المتوترة لشيئات رجيما وقحا (ص 29)

- سمع صراخاً كمواء الذئب (ص 62)

- لمحت الوجه الأشقر يتلبنى بهيجاً كان كالشعر الريمي (ص 42)

أما الوظيفة الثانية في التماثل فهي وظيفة حسية عمادها

التخييل ضمن مقاربات تأكيدية هي أقرب إلى الوصف من حيث هو وقف لا يضيف جديداً إلى مسار الحدث بقدر ما يركز مستوى الشعرية فيولد حركة ضمن مقاربات في عوالم الحزن، من ذلك

- كان نهذاها مثل مسمارين مقدوقين في خشبة قديمة وشفتاها قطعتين من الحرق التي يمسح بها صية القاراج بلور البياض (ص 96)

- «هذه» في أصابعها التي ذكرته بفصتي الكلاية الملقاة في جيب سترته الملوخة بالزيت المحروق (ص 46).

- «تمسك بيدها المعروقة الطويلة نهذا مجمداً كالتينة الصغيرة الذوية» (ص 60)

- «وخيل إليّ أنني سمعت لعظامه تهشماً يحاكي تكسر قشور اللوز تحت أسنان همة» (ص 41)

- «كانت ملايح وجهه التي جمدها الحزن تبهو كتضاريس صخرية متآكلة» (ص 61)

إلا أن اعتماد المماثلة الملحقة بالوصف أو بالوقف وإن كانت تدعم المستوى الشعري أو الانفعالي فهي كذلك موظفة بانتقاء خفي لتدعم المستوى التعبيري المتصل بالملاحم المرسومة في الشخص أو المشهد وجرحها إلى خصوصية الوعي المميز

عنه من ذلك وصف الفتى البائس جوكندا:

- «بقشايته الأبدية التي يشبه لونها روث البهائم الممزوج بالوحل» (ص 60)

ويبدو أن الوعي بوظائف التشبيه جعل الكاتب يراوح بين

وعشاق درواض المدينة بكل ألوانهم وأشكالهم" (ص 60). وفي المثال المتقدم تجتمع ضروب الانزياح على اختلافها رغم سيطرة علاقة المشابهة في تكرر الاستعارات المتكاملة مع علاقات الجزئية والكلية المحققة للمجاز بأنواعه وكلها تدعم مقاصد السرد وتؤكد الصورة بإيحاءاتها الكثيب في الوصف الانتقائي الذي يفسح عن الموقف الراض للمدينة وأحيائها ويفصح عن نمط العلاقات الجغرافية والاجتماعية في هذا النسيج الذي يوحه اليأس ويتم بذلك الانتقال من (المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي) (4).

ويغفل الشر عن درجة الصفر في الأساليب وهي درجة المطابقة والإيصال ليوطل في انزياح يتخذ أشكالا متعددة ويجتمع في التأثير الذي بدوره يلتبس مع وجهه النظر الخاصة التي لن تكون إلا من خلال خصوصية الخطاب وتكون الصور والمجازات والاستعارات خصائص جوهرية للعمل الأدبي وليست مجرد حيلة للخطاب إذ "لم يعد الموضوع علة للشكل بل هو أثر من آثاره على حد تعبير "كوهين" (5).

ومن هذا المنطلق تتعد شعيرة اللغة في إيحاءية المعنى فلا يمكن الفصل بينهما إلا بتساقط منهجية قصد استقصاء هذه الظواهر التي تتشعب في قصص المجموعة خاصة منها المبينة على الشخصية والتي تسرد بضمير الغائب فتدغم موقع الراوي في تبصره بمجال القص ومختلف فضاءاته الفنية كأن تطالعك الشخصية من خلال هيئتها البصرية فينصب الحضور مجازيا على الثياب كوصف المودب:

"التفت فتحي إلى مصدر الصوت فرأى مع الآخرين جبة مكشمة وقميصا مفكوك الأزرار متشابكا مع خيوط لحفة بيضاء تتدلى من كتف الرجل المسرع نحوهم... ص 58. فينهض السرد بوظيفة الكشف ليس عن الحدث في تطوره بل عن الحدث في "مشهدته" المرسومة عبر الكلمة وإحالتها الحسية المباشرة ومن هذا الوعي بخصوصية فنية الخطاب يصبح المجاز عماد اللغة متلبسا بالسرد فينهض بوظيفة الحركة ومتلبسا بالوصف فينهض بوظيفة الإيحاء ويجعل من الوظائفيتين كلاً لا انفصال فيه وهذا الانزياح المرطف في ثانيا القص هو من خصائص الأسلوب وسماته البارزة لأنه بعيد عن التصنع ويوحى بتلقائية تميز عين الراوي التي تشبه عذمة تصور كل شيء وتتقي ما يدعم وجهة نظر دون سواها.

تشبيه التمثيل دعماً للصورة بركنيتها والتشبيه المجلد والبالغ الذي يكاد يرقى إلى مرتبة الاستعارة.

وهذه التشابه ذات محمول نفسي / إيديولوجي عميق الأثر يسلطها الراوي لتوجه القارئ إلى البؤرة المقصود في الرؤية الكلية للقص التي هي بالضرورة رؤية الكاتب لأنها تنشئ وحدة عضوية تذكر بالرسالة فيكون التمحور حولها - كما يؤكد جاكسون- هو هدف يحد ذاته تكمن فيه الوظيفة الشعرية للغة (1) عبر إقامة علاقة واعدة بين أجزائها من خلال ما تؤكد براعة التصوير.

والملاحظ أن الصورة تركز على محمول واحد في القصة الواحدة وبعضها يتكرر مثل (كالثنية الصغيرة الذائبة) وبعضها يدعم القص من خلال وضع الشخصية في إطار معلوم مؤكد وهو إطار الفقة أو الطبقة (وجه كالتضاريس... قسائية لونها كروت الهائم... نهذاها مثل صمغين مدقوبن في حشية قديمة... شفتاها كقطعتين من الحرق...).

إن تضامناً محمول هذه الصور يحقق وحدة يدعوها "باختين" "وحدة وجهة النظر التي تسبك في كيان متماسك واحد تناسر الأسلوب الأكثر شكلية والاستحباب العلمية الأكثر تجريداً على حد سواء" (2).

والمهم أن الإستنتاجات الأكثر تجريداً التي هي مقاصد وجهات النظر نستخلصها بصورة يقينية ولكنها غير مباشرة من خلال إحصاءات اللغة التي تنصب بقوة في المعنى الوحيد الذي اختاره الكاتب سلفاً فلا تترك لنا مجالاً لحداية ماء بل تسوقنا قسراً إلى تصور مدروس سلفاً وإن اخفى خلف أفئدة فنية هي من ميزات كتابة "الزغباني" فتختزل الفكرة إلى مجرد معاناة سايكولوجية فائدة لأية قيمة دلالية مباشرة وتخفي نبذة الاستنتاج الإيديولوجي لأنها لا تتعارض مع التبررات الصياغية للتصوير نفسه" (3).

وتأكيد التبررات الصياغية للتصوير ترتقي علاقات المشابهة لتبلغ حداً أقصى مع الاستعارة التي لن تكون في صور جزئية بقدر اكتمالها في صور مركبة يدغم بعضها البعض الآخر مثلما ورد في وصف صلة الحي السكني بالمدينة في قصة "جركندا"، الحومة ليست لها أصل أو فصل لم تخرج من رحم المدينة ولم ترضع من ثديها للمجتمدين بل نبتت تحت وركها الكبير المترهل من نقطة عرق متنة أفزرها ظهر الميتة البني وعفتها الرطوبة والشمس فاعطت "بوكرومة" التي يسميها قاطونها "بوكروب" والتي أصبحت هذه ملاذاً لنساق

الراوي في النص وتتسلنا من متعة تمثل الحدث في تلقائيه
البيئية والاجتماعية وعكس ما تقدم نجد الحوار في
الأوصوتين الأخيرتين أقل من الشخصية:

يعيش أختي تقري 'بوزار'

أما لا 'بوقار'؟ ص 84 أو ما ورد في قصة 'الأخر'

- ألو أسيك سكت

- لا لا حيث نقول قداش الوقت!! (ص 99).

ولعل حسن السخرية جعل الكاتب ينحو هذا المنحى في
القصتين الأخيرتين في حين أن الأدبية اقتضت التصفية
بالحوار في القصص الأخرى وعدم ملأه منتهى مستوى
الشخصية!!

الراوي ووجهات النظر

إن الحديث عن الخيار اللغوي لا ينفصل عن الخيار الفني
من حيث بناء القصّ وهذا الخيار يبدأ من موقع الراوي إزاء
الأحداث المروية لأن "وجهة النظر هي التي تحكم مسألة
المنهج الدقيقة- مسألة وضع الراوي من القصة لأنه يرويها
كما يراها هو في المقام الأول، ويجلس القارئ في مواجهة
الراوي منتصباً وقد تروى القصة بعمية ينس معها وجود
الراوي" (72).

وفي معظم القصص يتخذ الراوي وضعاً تقليدياً، ذلك
الراوي العليم الذي هو وجه من وجوه الكاتب يحدد وضع
الشخصية ويوجه حركتها ويكون لكل قصة وضع خاص
يلخص رؤية الكاتب النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية
بحيث يتم تصوير الشخصية في وضع حركي ما، فهي تفعل
وتعي أفعالها في مواجهة مع الموضوع أو في مواجهة مع
الذات نفسها: كم كانت الركلة مؤلمة لكن ألمها استقرّ لا في
ظهره حيث نالها وإنما في مخه تحت صلته الجافة المشقة كان
الآلم كرة حديدية ترتطم بجدران رأسه... لكن الأشجار
يومها لم تكن مصبوغة بهذه الحمرة السوداء التي تزحف الآن
على دماغه" (ص 47) وإن كانت معظم القصص تروى
بضمير الغائب فإن هذا الخيار لم يفقد حرارة الإيحاء بل
استطاع الكاتب أن يطوّر مبحثاً سيكولوجياً / اجتماعياً يكاد
يحضر في معظم القصص وخاصة منها "مذاقات الجنون"
و"امرأة المرأة" و"الأخر" وتبدو الخيارات الفنية مفصحة عن
عناية الكاتب بالذوات المضروبة من خلال القدرة على تصوير
الشخصية "التي تتميز بحريتها الداخلية وبنزعتها الاستقلالية

والتأكيدات الشعرية في اللغة وإن اندمجت في إيقاع
القصّ فاختفت كمقصّد في ذاتها تكاد تبدو في بعض
المقاطع كغاية خاصة في "طبقات الصمت" هذه الأوصوة
التي تخلت عن فنية البناء في سبيل شعرية اللغة /
الحاضرة / في المشهد حيث غيب الزمان والمكان والشخصية
لتنماقب لوحات في مقاطع لو كتبت بطريقة أخرى لكانت
قصائد تكتمل فيها مقومات الشعرية:

"وهذا الصمت لوسنة المقهى التي أملكك ألوانها نظراً /
الكلمات المتطايرة بين الطاولات / الوجوه للسطحات / وجه
الصديق القلق / ورين الضحكات / ورين الهاتف في صمت
الرقم الكاذب / الصمت الذي بلا وزن ولا معنى / ذلك
الصمت!! ص 33

ويبدو الخيار كذلك في تدفق اللغة التي بقدرها تحيل على
الفوضى فهي تحيل على التوتر: على محاولات تحديد ما لا
يُحدّ ونجسّد ما لا يُجسّد في سعي إلى ما يشبه الكشف عند
الصرفيّة كأن تحمل البعد الأقصى الذي قد يتجاوز حدود
الوعي كما قال "مملوري" في كتاب تيار الوعي "أن يختار
الكاتب الكلمات تعبيراً عن منطقته التّخيّلية من
الكلمات" (6).

وكان فوضى الوعي تسقط في الكلام فينبغي بحرية
تعمكس تجاوز "الإنجاز" حدود "القدرة" في ملكة اللغة وتعيد
الكلام إلى تجلياته الأولى فتختفي فوضى العبارة في تدافع
الإشارة وتزاحم المدلولات على حيز لفظي واحد:
"طراوة التهديد، ضراوة العضضة، احمرار العنق،
حرارة الأذن... تدهور الوعي واشتعال اللغة، الصراخ للذة
التوحش، اللذة الدمار للذة الألم" (ص 33) وفي التكرار
يمكن التركيز على حقل دلالي يكاد يتوحد في (اللغة / الفناء)
وبينهما صراخ الوعي الذي يسعى للتجسّد.

ولئن تميّزت لغة السرد والوصف بشعرية ظاهرة فإن لغة
الحوار تكاد تخلو من كل ذلك إذ بدت على قدر من التنازع
في شدّة اختزالها وكأن الكاتب يجبر على الحوار ثم يسرع إلى
الفراغ منه ليتصرف إلى حرية السرد والوصف، يضاف إلى ما
تقدم ارتباك الحوار وعدم مجاراته للشخصية مثل حوار النسوة
في أنصوصة (سقوط الشارب): "مالذي تريدني أن يجري! /
بعد صلاة الجمعة التقى بوزيد... وأخبره بالأمر ناصحاً إياه
بتوزيع الولد في أقرب الأوقات" (ص 19).

وعند ارتفاع الحوار عن مستوى الشخصية تواجهنا سلطة

لأنها ستكون سلسلة من الحركات وردود الأفعال الباهتة المفرغة من كل جدوى ومن كل حرارة تتابع خطيا في الزمان وتتجاوز فيزيائيا في المكان تماورا مضحكا وعندما يفقد الإنسان سببا واحدا يعيش لأجله كما يرى "كامو" تملو الحياة موتا بطيئا وتصبح الحركة فيها غريبا من اللاجندوى (9). ويبدو أن "كمال الزغباني" جاداً في تأكيد مقولة الاغتراب بمجمل أبعادها حتى وإن ركز على البعد السيكلوجي فإن المنحى الاجتماعي / الابدولوجي يظل في ثنايا الخطاب لأن تشظي الذات موصول بمستويات الإكراه الاجتماعي الحضاري في بعدها الآتي الموصول بالعيش وفي بعدها الزماني الموصول بإراث الموقع الحضاري الذي يفرغ الذات من كل طاقاتها لاستحالة التوضع في الفعل فيرتد الوجود نقاضاً يستهلك في مستويين تضامنا معا في مجموعة "الأخر" وأهني بهما (الانتحار والجنون) وما يحيلان عليه من "الاجتماعي وميتافيزيقي فكان "الجنون" مبحثاً متكرراً تجلس في بعض القصص من خلال تحطيم الأسوار المألوفة والتي غالباً ما تتيح الوعي فتجسد في ثنائيات منغلقة تؤكد الاستنفاد السريع لمبررات الوجود (جنون المبررة، جنون الآلهة، جنون الحب، جنون الفسافات القصوى...) ومن موضوع الجنون يحيلنا الكاتب على الانتحار كاستنفاد آخر ونهائي تمثل في النزوع إلى الرفض عبر هذا الفعل التمرد الذي يخيف الآلهة لأنه يرفض الحياة بكل إمكاناتها وبدائلها.

عن الوسط الخارجي" (8) وهذه النزعة الاستقلالية تنحو منحنى التمرد الاجتماعي أو نزعة التشظي بالمفهوم الفلسفي ذلك التصدع الذي يصيب الذات "المشروخة" من خلال أسئلة الوجود التي تحيل في معظمها على إحساس عيني إزاء الزمن والحياة بشكل عام كما يعلن بطل "الأخر" : "سأعيش حتى أرى وجهي أيضاً هكذا ولكن دون صابون؟ سألذي سأفعله حتى ذلك الوقت؟! هذا السؤال الجوهرى يذكرنا "بروكتان" بطل "الغشيان" لسارتر و"بنرب" كامو إلا أن بطل الآخر يحيل الأسئلة إلى الداخل في إعلان دائم عن عدم الاستقرار والحيرة كقطبين شكلا معا توتر الذات المقررة وهذه الغربة قد تكون أشد عسرا من الغربة الوجودية لأن الوجودي محدود إلى الرفض متطلع إلى وهي إيجابي يستبصر إمكانات الحركة من خلال الفعل في المستوى الاجتماعي لكن بطل الآخر" يمثل "العري" أو فاجعة الاكتشاف والمكاشفة بما فيها من رعب الإطلال على فعل الحياة الملل والرتيب والذي يكاد يخلو من كل معنى "ماذا ستكون أفعالي... أفعال أنا الذي هو أنا قد وقعت بشكل من الأشكال قبلي يهوف تفعلني أفعالي قبل أن أفعلهما بل حتى قبل أن أفكر في فعلها... (94)".

وقد أحسن الكاتب توظيف لعبة المرأة ليجسد ثنائية الوهم والواقع وليكشف آلية الحياة إن نحن فكرنا فيها وإن هي انعمكت في تجليات الوعي: "ستفقد حياة أنا نهائيا كل معنى وكل جدارة بأن تعاش" (ص 97).

الهوامش والمراجع

- (1) تيار الوعي في الرواية العربية ص 126 (محمود غناب)
- (2) شعرية دستوفسكي ص 118 (م. باختر)
- (3) المرجع السابق ص 114
- (4) بنية اللغة الشعرية ص 205 (ج كوهن)
- (5) المرجع السابق ص 47
- (6) تيار الوعي ص 129
- (7) بناء الرواية ص 130 (سيزا أحمد قاسم)
- (8) شعرية دستوفسكي ص 18
- (9) ألبير كامو ص 225 (جرمان بري)

شعراء ونقاد وجهها لوجه

ملتقى الزيتونة الشعري الأول

عرض: نجيب الهامى

الممكن بين الشاعر وهو على قيد الحياة من جهة وبين نا متمرس بالنصوص من الجهة المقابلة إنه مولود أرادته أصحابه شرعا حيث ووط الشعراء باختيار ما سيلقونه ويعرضونه للنقد من جهة، وورط النقاد باختيار ما سينقدونه في سرية تامة وعوضوسوعية، وحرية كلا الطرفين مكفولة، ولكنها ذات ضريبة موجعة لا بد من دفعها، وهذه إضافة أخرى تحسب للملتقى تتمثل في زرع بذرة تقبل النقد لدى الشعراء، وترك العلاقات العامة وانتهاج الموضوعية لدى النقاد، والجامع لهذا وذلك هو كتب الحوار بين الطرفين على أساس التكامل والتكافؤ "ففي داخل كل شاعر ناقد يصنف، وفي داخل كل ناقد شاعر بذوق" بهذا عظم الشاعر المنصف المرغني مداخلته الافتتاحية للملتقى الذي اثناه به الأستاذ عبد السلام المسدي بصفة خاصة ونوه بالتجربة الاستثنائية التي جمعت الناقد والشاعر والنص، ثم ترك المجال للشعراء أصحاب البيان يشرون دررا تركوا مسألة تقييمها لثمانية نقاد في ثمانية مداخلات وهي التي سوف نركز عليها هذا التقرير.

القائد

الشعراء المشاركون وقصائدهم هم على التوالي حسب الترتيب الأبجائي الذي جاء في الكتاب: محمد بن صالح: الليل والنهار نور الدين بن الطيب: مشهد ليلى وعزلة سامي يبدائي: عشية المعنى محمد الحبيب الرناد: زرقه محمد الخالدي: رؤيا على باب الصحراء جمال الصليبي: مقاطع من (وادي النمل)

نظمت وزارة الثقافة ممثلة في بيت الشعر ومهرجان الزيتونة الدولي بالقلعة الكبرى يومي 26-27 ديسمبر 1998 الملتقى الشعري الأول: شعراء ونقاد وجهها لوجه، وعنوان الملتقى هذا الذي فاتنا حضوره، حمله أيضا كتاب، تداركتنا به غيابنا فهذا الكتاب جاء موقفا للملتقى في طبعة أيقة وإخراج ذي راعم وتبويب منهجي، وهذا في حد ذاته بادرة تحسب للهيئة المنظمة ولأن ابتدع الفكرة أساسا من جهة، وميزة هامة للملتقى متميز كتجربة جديدة بالمواصلة من جهة أخرى.

تصفحك الكتاب فننتج فعاليات الملتقى في الخشبة من الانفتاح مع كلمة السيد لطفي الشوري، مدير المهرجان، الذي اعتبر أن الملتقى الشعري دليل نصيح المهرجان وإضافة ثقافية له تخرج عن الروتابة، مؤكدا عليها مدير الملتقى السيد محمد جلال بن سعد بقوله "عقل يدع ولسان يقنع وكتاب يفتح"، في حين احتفظت مداخلة الشاعر المنصف المرغني الذي طغى فيه الشاعر على مدير التحرير للملتقى، بطرافة الأسلوب الذي لا يفارقه، والجرأة على التصريح بالأورام التي تتمثل في عمق علاقة الناقد والشاعر تحت ثقل الصمت المتكلف وفوضى الشكوى من التجاهل وسطوة الاعتماد بالنفس من الجانبين "ويشدد سوء التفاهم ويتفاقم" بنفاقهم عدد الشعراء وتناسخهم ونفس الأمر يحدث مع نقاد العلاقات العامة "وهذا أدى إلى إنتاج وضع شعري شديد الهشاشة مقابل محاولة نقدية مفعمة بالباشاعة".

ما الحل؟! من المظمن أن نغد من تساهل بفزع ويحث بجهد فأجاب بصدق من خلال ملتقى الزيتونة الشعري الأول. هذا المولود الذي جاء متمردا على الأزيمة التي خلقتة، متصديا لها محققا الإضافة والطرافة بخلق "نوع من الحوار

القصيدة. وتقوم القصيدة على عملية استنطاق بين المدينة (المتنطق) والشاعر (المتنطق) الذي يتحول إلى أمير بربري ليضمن شروط السيطرة على الفضاء المكاني ونجاح عملية الاستنطاق، ويرى الناقد أن الشعر الذي أتاح للشاعر الإمارة أتاح له أيضا التحول إلى 'كتلة عصبية' فالقوة الحساسة اخترق بها سيف النسيان لينجز عملية المساواة في العمق الثأوي لحضارة الأمازيغ العريقة، وامتزجت أحلامه شاعرا بالمشاهد التي رسمها شعرا من الصحراء والمدينة التي اخترق شرايينها فكانت شبكة من الرموز والعلامات الطافحة بالطاقات التعبيرية، ممزجا بها، قلب نابض بروح خفاقة، وبذلك تمكن الوهايسي من خرق السائد العقول في الشعر مؤسسا نظاما شعريا آخر يدخل به مجال الكتابة الشعرية.

محمد الهادي الطرابلسي وقصيدة منتصف المزيغي

الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي بدأ بحثه النقدي للمنون - 'حالة الحب' في أغنية... لإخفاء الحبيب' للشاعر النصف المرعي مطرح سؤال حول مدى إخفاء الحبيب وتجليه في القصيدة وكانت الإجابة عنه بمنهج أسلوبي رائج روعة القصيدة، فيرى الأستاذ أن أغنية الإخفاء التي أرادها الشاعر تحوكت في 'أول ميزان نقدي' إلى 'أغنية حلوة' باعتبار دلالة الإخفاء نغمة على الحبيب حيث قال 'أنت في' ومسألة الإخفاء أمر يحتمل لتأويل فتطابق العاشق السائر مع الشاعر الفاضح، يفتي الإخفاء وينشر أمر العاشقين بين الناس من خلال القصيدة رغم الحرص على الإخفاء وإبعاد الشبهة بشئ الطرق، وقد أبرز الأستاذ الطرابلسي أن حادثة العشق هذه تتجاوز المعيش المعلوم إلى الوجودي الكوني أي إنما هي حالة تصوف تصل إلى التوحيد والفناء بين العاشقين، فكانت القصيدة صورة لوحدة الكيان وصوفية العشق متناخضة بقاءة وطلع مصرع وصفات عروضية ولاغية تحدث الإيقاع وتؤكد التحام الكائنين ظاهرا وباطنا في صورة من العشق الوجودي في العالم المادي، والأمر قابل للتجريب كما جربه الشاعر وعيا في بداية القصيدة الأغنية.

خالد الغريبي وقصيدته المزيغي وجميلة الماجري

قدم الأستاذ خالد الغريبي مداخلته بعنوان: الشعر واللعب في 'أغنية... لإخفاء الحبيب' و'محارب القصر' للشاعر النصف المزيغي والشاعرة جميلة الماويحي وقد تناول الباحث النصين لما رأى فيهما من عامل موحد هو اللعب باللغة والمعنى أي عامل الإنزياح، وهو يؤكد عموما على نزوع الشعراء المحدثين إلى اللعب بالكلمات والصور والمعاني، حتى أصبح اللعب شرطاً لإنتاج القصيدة بالإضافة إلى ارتباطه بالحلم والرمز، وإن يكن مجرد اللعب.

نور الدين صمود: مأساة سيزيف
فوزية العلوي: تبقى المذائق في الحلم أجمل
محبوب العياري: روى الحسن الوزان
محمدت الغزي: البستان
جميلة الماجري: محارب القصر
حافظ محفوظ: الخرافات
منصف المزيغي: أغنية... لإخفاء الحبيب
نصر سامي: الأمطار

منصف الوهايسي: تطاوين (سيرة الأمير التاريخي الصغير)
وهؤلاء الشعراء يثلون اتجاهات مختلفة وروى متباينة، متساعدة أحيانا في فهم الشعر وتصورهم للكتابة بل إنهم محتفلون في تقييم محارب بعضهم وبعضهم قد يلغي البعض الآخر... لكن ملتقى الزيتونة، جمعهم هذه المرة وسلم النصوص التي احتارها الشعراء بأنفسهم إلى النقاد الذين اختارهم بيت الشعر حتى يدلوا بشهادتهم حول ما وقع عليه اختيارهم، فكانت النتيجة على النحو التالي حيث القراءات النقدية:

البحوث

محمد البديوي وقصيدة محبوب العياري

تحت عنوان 'قراءة في قصيدة روى الحسن الوزان' الشاعر محبوب العياري. استهل الأستاذ محمد البديوي مداخلته بتمهيد حول انشغال النقاد بتحليل الظاهرة الأدبية

واعتلاف الذائقة في تحديد الأفضلية المطلقة لبيت ما وقصيدة ما وشاعر ما نظرا لحضوع القول الشعري لنواضع وظروف مختلفة مع تدخل القارئ بمختلف مكوناته الثقافية والحياتية. وبذلك تنتهي إلى التصوص وتبقى الذائقة قابلة للتعدد، واختياره لقصيدة 'روى الحسن الوزان' تأكيد على ذلك، وقد أشار الباحث إلى أن محبوب العياري قد شارك أمين معلوف في استهلاك شخصية تاريخية وحولها إلى رمز فني ذي دلالات في الشعر القابل لمزيد القراءات لفك رموز القصيدة، هذه القصيدة التي اعتبرها الباحث رحلة وجودية ومغامرة شعرية غاصها الشاعر مواصلا تقصي الإنسان لمجاهل الوجود.

محمد صالح بن عمر وقصيدة منصف الوهايسي

أتمز الأستاذ محمد صالح بن عمر بحثه متخذاً قصيدة تطاوين (الأمير التاريخي الصغير) للشاعر منصف الوهايسي محورا، وقد بدأه بإشارة للمراحل الشعرية الأربع التي اجتازها الشاعر وأخبرها مرحلة 'شعر المدن' ومنها هذه

محمد اليعلاوي وقصيدة محمد الخالدي

بحث الأستاذ محمد اليعلاوي الممنون بـ : ملاحظات ارتسامية في قصيدة محمد الخالدي "رقيا على باب الصحراء" وقد ضمنه توضيحا للفظ "الارتسامية" وتحليلا لوضعية كلمة القصيدة بين طقشرين، حيث يرى أن قصيدة محمد الخالدي هذه خارجة عن التصنيف القتيبي والتحديد المتداول لقصود القصيدة، فنص الخالدي ينقسم إلى فقرات متفاوتة الطول خالية من القافية والوزن التقليدي خاضعة لنطقها ووزنها الخاص، صامتة تميز الشاعر في تراكيبه متلازمة مع أفكاره، وما تغير البحور في القصيدة إلا من صميم التنظيم والإيقاع المتجانس فيها، ورأى الأستاذ الناقد أن القصيدة رغم ما طفحت به من أجواء صوفية وصور وغيبالات وأعجاب وإغراب إلا أنها لم تغل من بعض الهنات، واختتم مداخلة بالتبني إلى أن لا تؤخذ تأملاته هذه معاندا للتحفظ من المجدد أو الانسلاخ عن القديم، فالأمر محاولة للتجدد والإنصاف والتشجيع .

عبد السلام المسدي وقصائد المشاركين

كانت مداخلة السنائي الأستاذ عبد السلام المسدي المعنونة بـ "الثلاث الشاعرة والذات المبدعة" قد مثلت إجمالا لشعر ونشأته اللغوي حيك بدأ منها بهذه التجربة الشعرية النقدية الأولى التي اعتمدت تقنية المواجهة أو المقابلة شاعر - نقد فاضحا بأسلوب طريف عملية التواطؤ بينهما القائمة على اعتراف ضمني من كل طرف بالآخر وبذاته بصفته الحاضر بها أي شاعرا أو ناقدا، يترجمه الحضور الفعلي في الشغل المتن، وقد قام الأستاذ عبد السلام المسدي، بالإضافة إلى النصوص التي تناولها الأساتذة النقاد بالنظر في القصائد المقيمة لباقي الشعراء الحاضرين أمثال : محمد الغزي ولوزية العلوي ونصر سامي وجمال الصليبي وحافظ محفوظ وسامي بيداني ومحمد بن صالح ونور الدين بالطيب، وبهذا قدم الأستاذ المسدي باقة من "أزهار متقطعات" حسب قوله مركزا إيها على الأنا الشاعرة والأنا المبدعة في مرآة النقد.

النشاهد الحي

انتفى لقاء الإبداع والمواجهة وبقي الكتاب شاهدا حيا عليه يحفظ توصياته ويميزاته من التبيان ويمكن من لم يحضر من الاطلاع والاستفادة مرسخا دعوة البحث عن الإضافات والأثر والمجازة سواء في القول الشعري أو في النقد أو التنظيم من خلال المهرجانات، والأنا، هل فانتا شعر المعمر كما نقول في لهجتنا العامة تحسرا على شيء ثمين مفقود؟ بالطبع لا، فشفركا لن نقد شطرا وأمتع آخر شعرا ونقدا ودقة تنظيم

بالكلام لا يولد بالضرورة شعراء. وقد بين الأستاذ الغربي أن قصيدة المرغني تشد القارئ بتعدد أشكال اللعب ومهارة الصنع وموافقة الألفاظ في نطاق لعبة الإخفاء والإجلاء، مؤكدا على أن الاتزياج الدلالي يمثل خاصية من خصوصيات المرغني، وبالموازاة كانت قصيدة خاصة "محاربي القمر" لجميلة الماجري مزوجة بين لغة الفن التشكيلي ولغة الشعر، واللعبة دارت بين اللون والكلمة، بتنجيب الحدود بين عوالم الشاعرة وقصيدتها المنسوجة والنساجة ومنسوجتها الشعرية مما ولد الدلالات ومكن اللغة من الانفتاح على فضاءات أرحب تحس الإنسان والعالم والتاريخ.

الطيب العشاش وقصيدة نور الدين صمود

احتفظت ذاكرة الأستاذ الطيب العشاش في لحظة الاختيار بقصيدة "مأساة سيزيف" للشاعر نور الدين صمود كما ذكر ذلك شخصيا، وهي قصيدة من الشعر الحر نشرت سنة 1962، وقد بين الأستاذ العشاش أن القصيدة ذات سمة ذاتية تبرز فيها أنا الشاعر ثم يتحول إلى ناطق باسم الإنسان، وهو قد استلهم أسطورة سيزيف الشهيرة ليبن عبث الحياة والجهد ويخبط العصار الشادي في بحور الغناء، وكذا قال الناس والإنسان في كل زمان وحال "الشاعر أجبر البيان".

الصحيبي العلاني وقصيدة محمد الحبيب الزناد

يصرح الأستاذ الصحيبي العلاني منذ البداية أن عملية اختيار النصوص المقروءة خرجت من مجال البراءة، طرا لخصوع التصدي لهذا الأمر لحسمات عديدة وآراء ما قبلية أمثلها الذاتية، وقد كان اختيار قصيدة "زرقة" للشاعر محمد الحبيب الزناد راجعا إلى ارتباطها بمسار في الأدب يتوسس والعالم العربي في الستينات حتى الثمانينات تمثل في بروز ما سمي بغير العمودي والحر في الشعر، مع ما أثارته من تحفظات لدى التيار المخالف من شعراء ونقاد ساهموا، رغم معارضتهم في كشف مركز ثقل القصيدة (التردد الصوتي للذكي والدجاج) الذي اعتبروه عبثا لفظيا ورأه أصحابه تأتميسا لجمالية مخالفة لساند متماشية مع إيقاع الحياة اليومية للعامل المتعب ذي البدلة الزرقاء المسحوق كالدجاج "الفاقي" المرتعب من صوت السيد الذكي "الكافي".

وبإعلان لون البدلة (الأزرق) يزوج أنا الشاعر في لعبة كلامية صندمية مع للمعاد والمألوف حيث يتحرك اللون من دلالاته الرومانسية الحاملة في رمز للكبوس الواقعي الخفق، ولقت الأستاذ العلاني الانتباه إلى أن التونسي في لهجته يقول "نهار أزرق" تعبيرا منه عن الضيق والضميم والتعب وبالتالي كان هذا القول الفارج محركا أساسيا لمالم القصيدة وموسما لدلالاتها.

ديوان «للعشق - للوطن»

للساذلي زوكار

رقية بشير

(البعث) في حين ان الغالبية كانت في الحبر (قوس قزح) مواكبة لحركة التجديد .

تنازع الشاعر في هذا الديوان قوتان اولا حب الحبيبة، ثانيا عشقه لوطن، ومن هنا جاء العنوان «للعشق - للوطن» وقد سجل الشاعر في هذا الكتاب تاريخ تونس منذ الاستعمار الى عهد التغيير، وقد اضاف الى كفاحه بالقلم اشجالاته، اهتمامه، دبلوماسيته، فرغم النزعة الرومنطيقية التي تنتجني في حب الطبيعة كان الساذلي زوكار عكس الشابي تماما الذي لا يرى ان يكون الشعر خادما امينا للتاريخ فيسجل عصره ويكون مثالا له فقد استجاب لنداء الخليوي الذي دعه الى ادب وطني غير مستعار من الشرق .

بالعشق استهل الشاعر ديوانه فكان قصيد «الى عينيه» ص 11 وهو قصيد غزلي جميل مليء بالصور والاختي:

عينك غابتنا صنوبر

ومتعبا ضياء . . .

وجدولان غارقان

في عير

وفي قصائد العشق تتجلى ذات الشاعر المرهفة وحس الرقيق، وهذا العالم ساحر لانه صدى الوجدان ومرآة لملاحظته الصادقة، سواء كان الافق كتيبا، او كانت الاجواء مثالقة، وهو زفرات ولوحات عاتقة في فجر الشباب، كما

«للعشق - للوطن» مجموعة شعرية للساذلي زوكار صدرت عن دار نقوش عصرية في جويلية 1997 تولى تصديرها الاديب محمود المسعدي، وحرر المقدمة الناقد المسرحي عز الدين المدني، وقد كتبت قصائدها على امتداد نصف قرن تقريبا منذ اوائل الشباب (1947) ايام كانت تونس محسلة تزوح تحت نير المستعمر في جيل تجاوز فيه الشعراء قصائد المدح والرثاء والموشحات بعدة اشكال بلديات مع الشابي الذي كان رومانيا متأثرا بمدرسة «البلاد» / «البلات» الاجتماعية دعا اليه العبيدي يتعلق بوظيفة الاديب في الحياة . وهذا الانقلابان متكاملان، اما زين العابدين السنوسي فقد دعا الى اوزان جديدة (اي الشعر الحر) .

ويشتمل الديوان على 33 قصيدة موزعة على المحاور الالية: (1) الوجد: في دروب الياسمين - ومازلت اجري - اشواق - عناق الالغاز - يا خليلي - تعالي - الى عينيه. (2) الطبيعة: احلام - لست ادري - وهي ذات صبغة رمزية. (3) التأمل: في ذكرى ميلاد. اما بقية القصائد فهي في حب الوطن وتصوير نضال شعبه ضد المحتل .

هذه القصائد اراد الشاعر الا تكون مرتبة ترتيبا تاريخيا يخضع الى التسلسل والتطور الزمتمتي، وغير مبنية، بل مشوشة تعكس هدير الشعب وصراخه وصغبه .

أما من حيث الوزن فإن بعض القصائد كانت عمودية

نرى في «المعشوق» ص 93:

دوما نحن اليك في الفجر الجميل وفي الظلام
واسائل الانسام عن طيف القداسة والسلام
واخطب الروح الذي قد حام حولي في ابتهاج
واقول هلاً أرسلت لحن العواطف والجمال
فيرن صوت حالم يسيى النهى كالعندليب
ينسى الكتيب شجونه ويزيل احزان الغريب
اما انا فيبدا احلامي التي بين الضلوع
ويزيدني لما وبأسا بعد ما كان النجيع

ويتبر لون القصيد مع «ومزلت احري» ص 77 ويصير وجهه مضيقا مشرقا، لانه دنيا من الاحلام وشلال عطف يحدر الشاعر
ليقد عزمه من الصخر رغم العواصف:
سهرت الليالي... فكنت لي بدري
ترقت صبحي... فاطلمت فجرى
كرهت الكلوس... لانك خمري
وانك حرف... يفضخ شمري
فلذقت ممي كل حلو ومر
وظفت العوالم في كل قطر
ولولاك انت... لما كان صبري.
اما في «عناق الالغار» فيبدا الشاعر هائلا، فمعشوق لا يستوي على الرحل الا مع امرأة معلقة يكن سحرها في مكوناتها التي تثير
الدهشة والخيرة.

وخلاصة القول ان عشقه لا يحلو من رومانسية مجد فيه اثر الطبيعة كما يتسم بالطهر والتصور.

واذا كان الساذلي زوکار قد صور لنا مشاعره نحو المرأة، وهذه ظاهرة مجدها عند معظم الشعراء، فانه كان ثودجا للاديب
الروعي بقضايا امته اثناء معركة التحرير، فقد صور لنا الظلام الذي تعيش فيه فئة من الشعب اعصمت اعينها عن الولايات والاهوال
التي تلحق بها فرنسا بلادنا، كما تد بهم واعتبرهم في عداد الموتى:

وهناك انسان يزمرجر كالرعود

اني اريد السير حتى في الظلام

انا لن اعود

وشخير اخوتي في البيوت

ياس وموت

هم في قبور فوق ارض قد بناها الاشقياء

هلاً اواربهم تراب

كما لم ينس ان يعطينا صورة عن حالات الفزع التي عاشتها البلاد في «اليالي الرعب» التي خلّد فيها ذكرى اربعة من شهدائنا
الابرار من مدينة المنستير في 31 اوت 1953:

الرعب يرقص في الطريق

ووجوه ابناء المدينة شاحبه

صفراء... فاقعة... تفتش عن بريق

لكنها لم تلق غير لظى الحريق

والموت يضحك هازنا بالأيام.

وقد عبّر الشاعر عن صوته الخاص في هذا الخضم من حملة الثائرين في وجه المستعمر لدحر الاستعباد والبطش بالباطل فيقول

في قصيد «إصرار»:

امشي على الأشواك

في الدرب الكؤود

دأبي الصعود

فلتسخرؤا متي

فإني لن اعود.

إن الشاذلي زوكار، من خلال مواقفه، يبدو مثالا للشباب المثقف الطموح المناضل من أجل عزٍّ ومجد شعبه الذي يحلم بتخليصه من ريقة المحتلّ القاشم ليتولى الحكم بنفسه فهو يريد له حكما جمهوريا:

انا لن اعود

حتى أرى وطني

رفيع الرأس في هذا الوجود

وإرى صروح الظلم في العهد القديم والجديد

تفتش كما فني الجندود

تطوي كحلهم

فيل كان كائف ليله

لن يعود

فالحكم لا لاجنبي

فالحكم لا للناج

بل للشعب... للشعب المجيد

وعندما تم الاعلان عن الحكم الجمهوري سجل هذه الفرحة بأحرف من نور وذلك في 25 جويلية 1957:

هنيئا... لتونس بعد الكفاح

هنيئا لها... بعد عهد الجراح

لقد ولد الفجر في موطني

قطهر ارضي

من الغاصبين

ومزق جيش الظلام العنيد

وشعبي تحرر من كل قيد

وخضرأونا صرخت بالنشيد

لقد أقبل الفجر بعد الظلام

«فلا بدّ أن يستجيب القدر

إذا الشعب يوما أراد الحياة»

ويضي الشاعر متفاعلا مع قضايا وطنه الحبيب حتى إذا هلّ فجر التغيير رسم مرحته بقصيد جميل تداخلت فيه الألوان الزاهية تحت عنوان: «قوس قزح»:

عاشت بلادي وأهلي وقومي

تلفهم الخفيرة الدائمة

بقوس قزح

يشع بألوانه الزاهية

يذكرنا بالسنايل

يذكرنا بالحفول

يذكرنا بالزهود

ويرسم في داخل الطفل والكهل

والرجل الهرم

وسوم الجيور.

لكن وطنية الشاعر لا تنف عند حدود القطر التونسي، وإنما تتجاوزها للتعبير عن قضايا قومية، فتعشق عنده هذا الاحساس فكان قصيد «صوت فلسطين» صورة لحمسة القومي العربي اراء شعب فلسطين الذي اصطهده اليهود، ودعوة لامته لنجدة قطر عزيز وقد كتبه سنة (1948)

وَهَبُوا فَقَدْ آنَ وَقْتُ الْجِهَادِ

لِلْجِدِّ وَالْعَزَمَةِ وَالْإِسْلَامِ

لِيَا أُمَّةَ الْعَرَبِ كُونُوا رَجَالًا

وَكُونُوا عُرَاةً بِنَفْسٍ وَمَالٍ

كما رسم بصورة فظيعة ما يلحقه الدخيل بلاد «نصر» وبأمة مسلمة من طعن وتفتيل وتشويه وعدوان معتبرا جرمه من قبيل الاغتيل للبشرية قاطبة يقول في «اغتيال البشرية» ص 51

لست ادري...

كيف ينهال على كل النساء

ذلك الوغد الدخيل

من بلاد النصر...

في وقت الاصيل

يقطع الشديين

يطعن الطفل الرضيع

يقتل الشيخ الوديع

ثم ينهال...

على تلك العبية

فهو لا يغتال انسانا...

فقط

أثما يعتال...

كل البشرية.

وزاء هذه القصائد التي تضطرم وطنية وحساسا، نجد قصائد في وصف الطبيعة، وهي مظهر من مظاهر الرومانسية. ولا عجب

فالشاعر أتى بعد الشابي الذي تأثر بمدرسة «ابولو». من هذه القصائد نجد «يا غليلي» التي يعود فيها إلى الرياض التي تذكره معهد ود لم يدم. وفيها تبدو الطبيعة كذلك المعهد مشرقة بلوحات يتجلى فيها الحسن والسرور ومن بين القصائد أيضا «احلام» التي يفرّ فيها إلى عالم الآلهام المقدس، ويدعو الشعراء لينشدوا اشعارهم بعيدا عن المدينة التي تهجد في ضلالتها. وهو هنا يذكر بالشابي يقول:

يا أيّها الشعراء تمّا لؤا للطبيعة وأنشدوا
أشعاركم ودّعوا المدينة في الضلالة تهجد

ونجد الرمزية أيضا في «لست ادري» ص 43 حيث يقول:

مألطي فوق غصن ذابل ينث الأحران من ناي الغروب
مأله في الفجر يزني غشه ينحيب، بعد أن كان الطروب

هذه بصفة مقتضبة أهم المواضيع التي جاءت في الديوان فكيف كان الأسلوب؟

يمتاز أسلوب الشاعر بالسهولة واليسر كما يزرع بالتشبيه والصور المستوحاة من الطبيعة التي تكشف عن تأثره بالتيار الرومانسي:

عينك... فيها ربيع

بزهرة ولونه البديع

والف ليلة وليله

وكنت أيا... .

تموّجت كأنها البحار

لكنها ضاعت

بلا رجوع

وبقيت هناك

خالده.

وهناك قصائد تذكر بالشابي لما جاء فيها من لوحات جميلة للطبيعة، كما نجد الرمز وهو من خصائص جبران ولكن بقلّة. أما من حيث الموازين فقد استعمل بحورا غائية كالمتقارب والكامل والرجز والرمل والمجتث وهو من البحور الخفيفة وخلاصة القول ان «المعشق» للوطي» كتاب في الوجد ووصف الطبيعة وعشق تونس، نجد فيه تاريخ شعب ثار على المستعمر وتاق إلى حياة حديدية أفضل يكسر القيود التي تكبله وتعوقه، وقد كان الشكل معبرا عن ذلك حيث كسر الشاعر بعض القيود المتعارف عليها عروضيا متجاوز التزام العلة في العروض والضرب في كل القصائد العمودية، وكسر التفعيلة في بعض القصائد الحرة، واختزل بعض البحور كالرمل. وفي قصيد «العث» استعمل التسميط من الناحية العروضية بعد كل أربعة أبيات، لكن الثمانية أبيات الأخيرة جاءت بدون تسميط، فقد تغيّر وجه القصيدة تماما، والمسمط من الشعر ما كان مقسما على أجزاء عروضية مقفاة على غير روي القافية، ويسمى الخمس.

ومن مظاهر الثورة على المؤلف أيضا عدم تفسير القافية في السطر الخامس، ولكن رغم هذه الثورة التي اعتبرها من مظاهر التجديد وتعبيرا عن التوق إلى الحرية والامتياز، لأن الرجل ينتمي إلى جيل الخمسينات، فلا يمكن ان تكون مخالفته للقواعد إلا متعمدة، يبقى شعره منتما له موسيقى عذبة تجعلك تنساب معها تسابا.

استدراكات اولى على كتاب «الطاهر الخيمري: دراسات في اللغة والمصطلح»

محمد المي

ولكن قبل ذلك لا بدّ من الإشارة الى كون هذه الحلقة -الرابعة- من السلسلة كشفت عن خطأ من جهة الشكل تنبه اليه لكي يقع تلافيه في الاعمال اللاحقة.

لنأخذ عند اطلاق اسم سلسلة على عمل معين فان بعض الثوابت على مستوى الاخراج يجب ان تكون هي ذاتها فيمكن ان تتفاوت عدد صفحات الحلقة فيكون كتاب «الطاهر الخيمري» اكبر من كتاب الطاهر الحداد على مستوى هذه الصفحات فذلك ممكن اما ان يكون اطول او اعرّض فذلك ما يخلّ بهوية السلسلة.

وثانيا ان المقدمة الموضوعية في الحلقة الاولى والتي تفضل بوضعها السيد وزير الثقافة يجب ان تكون مصاحبة لكل حلقة وذلك لانها تعرف بالسلسلة وثانيا لانها مقدمة عامة لا تخص كتاب الحداد فقط وبذلك يكون غيابها في الاعداد اللاحقة عدم الفصاح لهوية السلسلة.

التعريف بحياة الطاهر الخيمري

عندما تبدأ بتصفح الكتاب اول ما يعترضك هو تاريخ ولادة ووفاة الدكتور الطاهر الخيمري وقد وضعه حفناوي عمارية كالآتي (1889 - 1973) وهذا التاريخ قد تكرر في الكتاب اكثر من مرة وبذلك فإن عمارية متأكد جدا من هذا التاريخ حسب المصادر التي استقى منها هذا التاريخ.

سلسلة ذاكرة وابداع

عملت وزارة الثقافة مشكورة منذ سنة 1997 على اصدار سلسلة تحمل عنوان «ذاكرة وابداع» وهي سلسلة تعني بجمع اعمال الاعلام التونسيين الذين كانت لهم اسهامات مختلفة في مجالات الصحافة الادبية، حيث عالجوا العديد من المواضيع الهامة والقضايا المعاصرة. ولم يتسنّ لهم نشرها في كتب لأسباب مختلفة. من هنا جاءت فكرة هذه السلسلة التي استولى جمع ثبات هذه الاعمال وقد قامت باصدار الاعمال التالية :

1- «ديوان الطاهر الحداد» تحقيق وتقديم : محمد انور بوسنية

2- «دموع القمر وقصص اخرى» لمصطفى خريف تحقيق وتقديم : محي الدين خريف.

3- «الصادق مازيغ - مختارات من ادبه وفكره» تحقيق وتقديم محمد الهادي المطوي

4- «الطاهر الخيمري - دراسات في اللغة والمصطلح» تحقيق وتقديم : حفناوي عمارية.

الخطوة التي اقدمت عليها وزارة الثقافة عملة في المركز الوطني للاتصال الثقافي، جريئة وهامة ولكنها محفوفة بالعديد من المخاطر التي قد يسقط فيها الباحث المكلف بالجمع والتقديم او بالتحقيق.

وان كان هذا المقال لا يسعفنا باستعراض الاعمال الثلاثة الاولى فاننا سنهتم بالنتج الاخير .

والحال ان العقد (عشر سنوات) خطأ ناتج عن سرعة لا تمت للبحث بصلة .

قراءة في البيبليوغرافيا المختارة

قد يكون الباحث حراً في انتقاء مراجعه التي يستد إليها ولكن لا يجب ان تكون هذه الحرية مدعاة للتفاضل عن المراجع الأهم التي لها صلة بالموضوع الذي يشتغل عليه الباحث . خصوصاً اذا كان الباحث في مثل حجم الدكتور عماسيرة الذي تولى الاشراف على اطروحة لنيل شهادة الدراسات العليا المختصة في الآثار .

فقرأ في المراجع الفرنسية ما يلي :

Sadok Zmerli : Les contemporains et les autres ...
Maison Tunisienne de l'Edition 1972

ولا تعرف كتاباً بهذا العنوان للاستاذ الصادق الزمرلي وإنما له كتاب صدر في أربعة اجزاء عن الدار التونسية للنشر تحت عنوان :

Sadok Zmerli : Figures Tunisiennes
Maison Tunisienne de l'Edition 1976

في جزئه الثاني ورد التعريف بالطاهر الحميري مصحوباً بصورة له وقد امتد هذا التعريف من الصفحة 98 الى الصفحة 101 ثم قام بتعريبه الاستاذ حمادي الساحلي تحت عنوان اعلام تونسيون ونشر بدار الغرب الاسلامي سنة 1986 وقام الاستاذ فوزي الزمرلي بتعريبه تحت عنوان «وجوه تونسية»

ولانعرف بذلك الكتاب الذي يشير اليه الدكتور حفناوي عماسيرة كما ان هناك مراجع اخرى هامة لا يسمح المجال بإيرادها وإنما نشير الى مجلة التراث الصادرة في جانفي 1952 واحاديث الدكتور الحميري الاذاعية . . الخ .

استدراكات على القسم الاول من الكتاب

يمتد هذا القسم من الصفحة 21 الى الصفحة 148 واختار له حفناوي عماسيرة ان يقسم الى اربعة ابواب تعني :

الاول ب : بحوث في اللغة

وقد عدد عماسيرة هذه المصادر فرجع الى ماكتبه محمد محفوظ والصادق الزمرلي واندرى فتان (يقصد جان فونتان) وقد قال ماييلي :

«ولد الطاهر الحميري في صوفى القرن المنصرم وبالتحديد في 1889 كما جاء في وثيقة بخطه امد بها الاديب ابو القاسم محمد كرو المشرف على نشر كتابه «مرآة المجتمع» في 1956 ضمن سلسلة كتاب البحث . وتاريخ ميلاده هذا مسجل على غلاف ذلك الكتاب مع نبذة مختصرة عن حياته . غير ان بعض مؤرخي الثقافة التونسية من امثال محمد محفوظ واندرى فتان والصادق الزمرلي ذهبوا الى ان تاريخ ميلاده يعود الى عام 1904 وتناقلوا هذا الخطأ بالتواتر عن بعضهم البعض دون دليل يشهد على ماذهبوا اليه . . .»

فمحمد محفوظ و«اندرى فتان» والصادق الزمرلي قد اخطأوا في خمس عشرة سنة .

والسؤال يطرح نفسه منذ البداية ؟ فان نختلف حول الجاحظ و ابن المقفع او احد ادباء الاثرية الغياثية خطراً عشرة سنة فذلك معقول ! ولكن كيف نختلف حول رجبل مات سنة 1973 ؟

ثانياً : لنعد الى كتابي : «مرآة المجتمع ومكافحة الثقافة للذين صدرا ضمن سلسلة كتاب البحث التي كان يشرف على تسييرها الاستاذ ابو القاسم محمد كرو . فنجد ان تاريخ الولادة هو 1899 وليس 1889 كما اورد حفناوي عماسيرة .

ولكن مادام الامر يتعلق بوثيقة بخط الحميري وتوجد عند الاستاذ ابو القاسم محمد كرو فلا بد من الرجوع اليها للثبوت فنجد ان الوثيقة المخطوطة تؤكد ما جاء في كتاب البحث ان تاريخ ولادة الحميري هو 1899 لا 1889 فالرجاء التنبيه الى هذا الخطأ الذي لم يكن خطأ مطبعياً لانه تكرر اكثر من مرة في الكتاب . خصوصاً وان عماسيرة نفسه قد اكد ان هذا الكتاب هو «محاوله لرد الاعتبار لهذا الملقب الفذ بمناسبة مرور قرن على ولادته» !

هذا التضارب يشكك المقارئ فيقول اذن سنة 1999 هي السنة التي عر فيها قرن وعقد من الزمن على ولادة الحميري

.. واقف يلحس في كورني جيلاط -عبد العزيز العروي
- الجيلاط من الايطالية محمد ملج .

جيتي

.. دول كبار اللي الجيتي متاعهم كيف الدود - عبد العزيز العروي- الجيتي من الايطالية بمعنى الناس، الحلق، الشعب .

حجارة

اذا في يدك ثم حجارة، وكل ليلة تروح بخسارة، ماتردش غشك في الجارة، لواش تعمل عركة وحجارة؟ ابقى دوما ضاحك باشش - مايسالش، علي الدوعاجي - جريدة «الشعب» - تونس 16-12-65 ص 20
الحجارة كلمة يستعملها يهود تونس بمعنى الهرج والمرج، فكانها من اصل عبراني ولم اهتم الى تعيينه .

حياصة

الحياصة النحاس متاع السبنة - عبد العزيز العروي
بي «الحكم» للدكتور احمد عيسى : الحياصة هي الرباط الذي يذوّر حول بطن الحمار لتثبيت البردعة . . و «حبصا» بالبريانية معنى نطاق، حزام، وثائق منطقة . هـ
وفي العامية التونسية تخصص الحياصة بعروة من معدن ذات لسان، تكون في احد طرفي المنطقة، يدخل الطرف الاخر في العروة ويثبت باللسان .

خيزران

امرأة طويلة، سلسلة، قدما كيف قضيب الخيزران - ب. ب. م . في القواميس العربية : الخيزران شجر هندي اغصانه لينة تشتمل والكلمة هندية، وهي من الدخيل القديم .

دبابشير - تباشير - طباشير

هي كلمة تركية يسمون بها الجص والمادة الجيرية التي يكتب بها على السبورة، كانوا يكتبونها بالحروف العربية «تباشير» او «تبشير» واليوم يكتبونها بالحروف اللاتينية

دادة

راس الهم دادة عيشة - مثل تونسي
دادة من الفارسية «دادا» بمعنى خادمة وحاضنة ومربية

الثاني ب : ماذا تعني

الثالث ب : شواهد الالفاظ العامية من اللهجة التونسية

الرابع ب : المغرب والدخيل في العامية التونسية .

وفي الباب الاول : ضمّ الباحث اربعة مقالات
1- في التقريب بين لغة الحديث ولغة الكتابة : الفكر السنة الثالثة عدد 7

2- خطوات عملية نحو التقريب بين لغة الحديث : الفكر السنة 5 عدد 5 ولغة الكتابة

3- اربع تجارب في تدريس اللغة العربية مسجلة الابحاث البيروتية مارس 1955

4- نماذج من الملحق السنوي للقاموس العربي الحديث : الفكر

وفي القسم الرابع لم يته الباحث عمالية الى كون جملة هذه النماذج نشرها الدكتور الخميري في مجلة الفكر على حلقات متتالية وان كان قد احال عليها في ثانيا الاسطر وعند انتهاء كل مقال ولكن ليس المفروض ان يته الباحث في قسم هوامش المقال الى حدود «بقده» المقال وانتهاه .

كما غاب عن الباحث مقال آخر صدر بمجلة الفكر (1) تحت عنوان تشذيب اللغة وهو يدخل في هذا الباب، لانه يبحث في مشاكل اللغة ومصطلحاتها .

اما الباب الرابع من القسم الاول والذي يحمل عنوان : المغرب والدخيل في العامية التونسية وكان صدر تباعا في جريدة الحذام بين سنتي 1967 و1968 فستتوجب الاشارة الى ان الباحث في الجمع الذي قام به تجاوز ما في مصطلح ثمانية مصطلحات وبذلك فلا معنى لقوله - اي عمالية - : «اطلق على هذا الركن المغرب والدخيل» تتبع فيه حسب التسلسل الابجدي زهاء 200 كلمة . . .

بل نقول ان ماوصل اليه عمالية اقل بقليل مما وضعه الدكتور الخميري في جريدة الحذام نفسها وهذه بعض الاستدراكات التي غفل عنها في كتابه .

المغرب والدخيل في العامية التونسية
جيلاط

واوردها احمد عيسى في «المحكم» وارجعها الى اصل فارسي (2)

سكنجبر

- السكنجبر اش يعملوا بيده؟

- يدروه فوق السحلب ويفوحو ييه البنادق والمصلي والكمونية ش.ح.

السكنجبر من الفارسية «سنگيل» او «سنگيز» ومعربها «سنگيل» وقد وردت في القرآن، سورة الانسان الاية 17

سكوربا

- السكوربا اش تحمي؟

- تحمي سلاطة، ويزينو بيها الحوت والدجاج الخ.

ح.ح

السكوربا من الايطالية CICORIA

سكوم

السكرم لفظه بربرية تقابل ASPERGE الفرنسية. مجمل محبة الله العربية، الجزء الثامن ص 330 سلاطة ج صلايط

سلاطة الحشن، سلاطة الطعاطم والخيار الخ.

السلاطة من الايطالية INSALATA او من الاسبانية

ENSALADA

سمسار

السمسار لفظه ارامية معناها المسام او الوسيط بين البائع والمشتري وقد دخلت العربية والفارسية والتركية واللهجات العربية في المشرق والمغرب بلفظها ومعناها

سميد

الحبز السميد، يرد البدن حديد - مثل تونسي

برنامج مدقق سميد مضبوط - عبد العزيز العروي

السميد من اليونانية «سميدالس» دخلت العربية عن

طريق السريانية «سميدا» بمعنى الطحين الحشن المستخرج من القمح.

سامور

احيه نار الفرقة سامورها تقوى

في مكثوني لهوا جمراتها قدوا

ودخلت بعض اللهجات العربية عن طريق التركية «دادى» وفي العامية التونسية تخصص لفظه «دادة» بالحفامة والمربية من الزنجيات وينادى بها كل سوداء اللون من غير الخادمت

دالية

علوش الدالية، مسكى يا لا عتاب، ييارك للدالية- من نداء باعة العنب في تونس الدالية من الارامية «دلينا» وهي شجرة العنب وتسمى بالعرية كرامة

داموس

للبيع - فيلا شافرة بسانت هنري تحتوي على ثلاث غرف وداموس وحديقة وقاراج.

جريدة «الصباح» - تونس 25 - 1 - 56

.. وهرب اكثر اهل تونس الى ناحية جبل الرصاص واختفوا هناك في الدواميس، وهذه الواقعة يعبى عنها بخفوة الدواميس. المونس لابن ابي دينار. ص 665

.. روز كيلو فصاص واعلمهم مدمس

جريدة «الخدا» تونس 8-5-66 ص 11

الداموس من اليونانية وهو في الاصل بناء يستتر فيه الصيد عن الصيد وفي العامية التونسية يطلق الداموس على كل بناء تحت الارض كالقبو والكهف والتفق. وفي «المحكم» لاحمد عيسى: الفول المدمس... يدفن في الرماد الحار عادة.

دربوز

الدربوز مازالوا بلا دربوز، نخاف نطلع -م.م.

الدربوز محرف اليونانية، وهي من المعربات القديمة، دخلت العامية التونسية عن طريق التركية «طرابزان»

دربوكة

غناء وشطيط وطار ودربوكة -م.م.

الدربوكة اوردها دوزى في ملحق القواميس العربية وارجعها الى اصل سرياني. ووصفها انيس فريحة في معجم اللهجة اللبنانية بانها جرة خزفية واسعة الفم يوضع عليها جلد رقيق يشد ويقرع ولم يذكر اصلها.

يقرب من معنى المرحاض

سوييا

- والسوييا اش تحي؟

- يعملوا لفتية بالسوييا. ومرة جلبانة
بالسوييا، وكمنية بالسوييا، وكسكي بعصبان

السوييا، ج. س

السوييا وبعضهم يقول «سبييا» من الايطالية

وهو المسمى بالفرنسية SEICHE وبالمرية
«حبار»

سوييريا

وسوييريا بالشرية المنشية - ج. س

السوييريا من الايطالية ZUPPIERA

وعموما فإننا نسوق هذه الملاحظات للتنبيه
ومحاولة تلافي النقص.

جريدة «القنفود» تونس 19-11-62

على خاطره ما عاد تومي طايب

سافور حبه في الكتين لهيب

جريدة «السلام» تونس 1-8-65

سنجة

حباب الحكايات، وزن كلامه بسنجات

جريدة «الرهو» - تونس 30-6-62

عامل سنحة ويبيع السلعة من غير صروف

جريدة «الحندام» - تونس 3-10-66 ص 14

السنجة من الفارسية «سنجه» بمعنى ميزان ووزن

سنداس

لوح على الخزا ماركة سنداس ا. ش. ب

في دوري: سنداس ج سنداس المرحاض ولم
يذكر اصلها ومن معاني اللفظة الفارسية «سده» ما

تحقيب الناشر

ردا على مقال محمد المي الذي يحمل عنوان: «استدراكات اولي على كتاب د. الطاهر الخميري - دراسات في اللغة والمصطلح» اشرف بموافاتكم بالملاحظات والتعديلات التالية :

1- مؤلفات الصادق الزمرلي

دهب في ظن السيد المي اننا جهلنا عاوين هذه المؤلفات لمجرد اننا نسبنا الى الصادق الزمرلي كتاب
Les Contemporains et les autres بل وادعى انه ليس للصادق الزمرلي كتاب بهذا العنوان. وفي الحقيقة لقد
نشر الزمرلي سلسلة كتبه في تراجم مشاهير التونسيين تحت عنوان رئيسي هو Figures Tunisiennes وهذه هي :

1966، (السابقون) Les Précurseurs,

1967، (التابعون) les Successeurs

1972 (المعاصرون والاخرون) Les Contemporains et les autres

وهو عين ما ذكرناه في القسم الجيولوجرافي من الكتاب (ص 19)

(وقد اودعنا لدى هيئة تحرير مجلة الحياة الثقافية نسخة من غلاف الكتاب المذكور)

2- مقال «تشذيب اللغة»

لقد وهم محمد المي هنا أيضا واوهم القارئ بأنه بالامكان تجميع اعمال الكتاب والادباء المعنيين بسلسلة «ذاكرة وابداع» جميعا استقصائيا شاملا وهو مطلب عسير بل مستحيل لاسباب يطول شرحها: منها تورع هذه الاعمال على مجلات وجرائد بعضها في حكم المفقود حاليا، وتفاوت قيمة هذه الاعمال من حيث الجودة والطرافة والعمق والفائدة المرجوة من اعادتها نشرها. فالدكتور الخميري بشر على امتداد سنوات طويلة تصويبات لعوية في ركن «من تصويبات شهر...» فهل سينشر السيد المي استدراكه الثاني... والثالث...

واصف مع كل استدراك عملنا بالنقص ومرفقا «استدراكه» بنسخة من «تصويبات الخميري لشهر كذا؟» وعلى كل فنح أكثر تواضعا من السيد المي وهو ما يفسر اهتمامنا لاثبات المقال المشار اليه والذي عنوانه «تشذيب اللغة»، علما اننا وضعنا موقفنا من هذه المسألة منذ العنوان الاول. فقد ورد في تصدير السيد الورير لكتاب «ديوان الطاهر الحداد»... وتتضمن (السلسلة) اثارا مختارة من اعمال الكتاب والبدعين التونسيين...

3- تاريخ ولادة الدكتور الخميري

يتعمد السيد المي تخطئتنا متبينا نفس الأدلة والمبرهن التي سقاها لتصويب الخطأ الذي وقع فيه اغلب مؤرخي الادب التونسي المعاصر حين ذهبوا الى ان الخميري ولد سنة 1914، باستثناء الباحث نور القاسم محمد كرو وهو الذي امدنا - مشكورا - بالوثيقة الخطية التي تتضمن التاريخ الحقيقي (1899) والقرائن النصية ومنها ورود الاشارة الى مائوية الطاهر الخميري على العلاف الاخير من الكتاب، استعمالها صدنا لمحمد بسرف -صحيف المطبوعي في التاريخ (1889). (تطلب الوثيقة من هيئة تحرير مجلة الثقافة)

4- معجم المعرب والدخيل في اللهجة التونسية

نحن نسجل الالفاظ من حرف الحاء والحاء والذال وقسم من حرف الكاف التي نبه السيد المي الى سقوطها من هذا القسم وبعد القراء ثابثاها مع اول نشرة جديدة للكتاب. وعذرا في هذه الهبة ان المجموعات التي اعتمداها من جريدة «الحداد» كانت -للأسف الشديد - غير كاملة.

وفي نهاية الامر لم يفت السيد المي ان يؤاخذ القائمين على نشر السلسلة بشأن كلمة التصدير التي تفضل بها السيد وزير الثقافة بمناسبة صدور العنوان الاول من السلسلة والتي اعدنا نشرها في صدر الكتاب الثاني واعتسنا ان ابرادها مع كل عنوان جديد ليس له ما يبرره، واترك للسادة القراء التعليق على هذا المأخذ.

الناشر

الهوامش

(1) المعبر السنة 4 عدد 8 ماي 1959

(2) الحداد، 22 ماي 1967

(3) الحداد، 17 جويلية 1967

مكتبة الحياة الثقافية

ع . م . د .

منور صمادح في بيت الشعر

من اصدارات (بيت الشعر) وفي سلسلة (اعمال بيت الشعر) العدد 3: صدر حديثا كتاب بعنوان (منور صمادح في بيت الشعر) ويضم اعمال الندوة التي نظمها البيت المذكور في 12 - 2 - 1999 بمناسبة اربعينية الشاعر الكبير الراحل.

في تقديمه لهذا الكتاب ذكر الشاعر منصبه المزعني مدير البيت (ان الشاعر منور صمادح هو الذي كتب الشعر بجسده كله وكيانه المطلق واخلص الاخلاص كله لوطن، والحياة الكريمة وسيلته في ذلك شعر لا تخطئه الاذن العاشقة).

اما المساهمون في هذا الكتاب من ادياء واصدقاء له- فهم : مصطفى الفارسي، عز الدين المدني، احمد حمزة، نور الدين صمود، الطاهر الهمامي، درة شمام، محمد بن صابر، بوراوي بن عبد العزيز، مجرى الهمامي، محمد صالح بن عمر، محمد المي، محمد الهادي المطوي ومقداد السهيلي الذي قدم لنا لاحدى قصائده وعنه بصوته

ضم الكتاب غاذج من خط الشاعر الراحل وكذلك بعض صورته الشخصية مع اصدقائه.

واعتمد الكتاب على «الوثيقة» مما يجعله مصدرا مهما للتعريف بهذا الشاعر الذي امضى سنوات عمره الاخيرة في انظار بعد ان عانى من مرض طويل.

يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط وعلاخراج غاية في الاناقة، وقد طبع في مطابع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع فنون الرسم - تونس 1999.

نازحون

للشاعر العراقي الشاب عبد الحالق كيطان صدر ديوانه البكر الذي حمل اسم (نازحون) واهمية هذا الديوان متأتية من كونه الفائز بالجائزة الاولى التي تحمل اسم الشاعر الراحل عبد الوهاب الياسي لعام 1998 هذه الجائزة التي تمنح سنويا لثلاثة شعراء من الوطن العربي وبتراية.

وما يجدر ذكره ان هذه الجائزة انشئت منذ ثلاث سنوات ومقر جلستها في دمشق.

وما جاء في حشيتا منح الجائزة لهذا الشاعر ما ورد في تقرير اللجنة قولها عنه : (مجموعة تمثل للمسعى الصحي للقصيد الجديدة في العراق الذي انهكه خراب العقود للماضية). وجاء ايضا: (الصورة في هذه المجموعة ملموسة حد الحشونة التي تمجرح، والتعبير ناطق بدون الاعيب، النص عار بلا موسيقى او نثر... «نازحون» ليست شعرا مترفا بنعم في

بحبوة الكلام الملقى جزافاً، إنها شعر قطعاً).

جاء في القسم الاول من قصيدة (سورة الالم):

كل شيء مرتب في مخيم المراتي

الجنود

الطحين

الوساوس

وحدها الالنيات ترقد على ملاءات بيض

بينما يدعك الجنود الطحين بالوساوس

لماذا تأخر بلوغي كل هذا الوقت؟

لماذا شخت بلا مراعاة؟

الشاعر من مواليد ميسان جنوب العراق عام 1969 ويقع

الديوان في 159 صفحة من القطع المتوسط وقد طبع في دار

الجندي - دمشق 1998 .

قراءات في الشعر التونسي المعاصر

للقائد والجامعي عبد العزيز شيل صدر كتاب جديد بعنوان

(قراءات في الشعر التونسي المعاصر) ونحن خلال هذا العنوان

نستدل ان محتوى الكتاب يضم مجموعة من القراءات المؤلفة في

النماذج التي توقف عندها او اتيحت له فرصة قراءتها ثم جمع

هذه القراءات بين دفتي هذا الكتاب.

لكن فصول الكتاب «تتاقض» هذا العنوان اذ انها مجموعة

من الدراسات التي سبق له ان قلمها في «ندوات ادب

التسعينات»، المتعاقبة التي دأبت على تنظيمها سنوياً اذاعة المنستير

ولم تستمر هذه الندوات بالشكل الدافق الذي كانت عليه حيث

كانت توجه دعوات لشعراء ونقاد من المغرب العربي او مشرقه

كل عام من اجل اثراء هذه التظاهرة الثقافية الهامة.

اما فصول الكتاب فهي ستة وكالتالي:

1- مقومات الكتابة الشعرية في تونس : الملامح العامة

للشعر التونسي في التسعينات

2- البناء الفني لشعر التسعينات

3- فعل الكتابة في شعر التسعينات

4- الانسان في الادب المغربي بين الوجود والنشود

5- مسار الكتابة لدى شعراء التسعينات

6- مدن للحزن ويوم للفرحة لمحمد فوزي الغزي (وهو

الشاعر الوحيد الذي افرد له بحثاً مستقلاً) وهو أيضاً غير الشاعر

المعروف محمد الغزي.

والمؤلف رأي في شعر التسعينات بتونس اذ هو يقول : (

ولذا ما تميز شعر هذه الفترة باستقرار من حيث مضامينه فلا بد

من الاعتراف ببعض محاولات لتطويره من حيث شكله الفني،

لعله لا تنقصها سوى الخبرة والعناية وكذلك العناية والمتابعة،

حتى يتأكد حضور هذا الادب غصناً يانعاً من شجرة وارقة

الظلال . شجرة الادب العربي المعاصر).

صدر الكتاب في سلسلة (كتاب المعارف) التي تصدرها دار

المعارف - سوسة 1999 ويقع في 232 صفحة من القطع

المتوسط.

ورقة الشطرنج والرجل العاري

من الاسماء التي بدأ القارئ العربي يتعرف عليها اسم

الكتاب البرازيلي فرناندو ساينزو ويعود الفضل في هذا الى

الاديب والمترجم اللبناني عوني الديوري الذي كان ترجم له

روايته (للتخلف العقلي الكبير) وقد صدرت طبعته الأولى

والوحيدة بتونس (دار المعارف - سوسة 1998) ثم ترجمته

لكاتلين صغيرين صدرا في كتاب واحد هما «ورقة الشطرنج»

سيرة ذاتية. و«الرجل العاري»، قصص قصيرة.

دار النشر التي تولت اصدار هذا الكتاب هي وكالة الصحافة

العربية - القاهرة في سلسلة (نوافذ) 1998.

في الكتاب مدخل كبه المترجم تحت عنوان (لماذا فرناندو

ساينزو؟) ثم هناك مقدمة لسيرته «ورقة الشطرنج» كتبها بولو

منس كابوس وهو ناقد برازيلي.

ويكمن اعتبار قصص مجموعة هذه قصصاً قصيرة جداً اذ

ان المجموعة على صغر حجمها ضمت 28 قصة قصيرة،

اعتمدت التركيز والحديث المكثف.

يقع الكتاب في 182 صفحة من القطع المتوسط.

سهل الغرياء

أحدثت إصدارات الروائي التونسي والباحث الجامعي صلاح الدين بوجاه مجموعة أقاصيص هذه المرة وهي مجموعة القصص الأولى له بعد أن أصدر عددا من الروايات منها النخاس، وراضية والسيرك وكذلك بعض الدراسات الأدبية مثل : الرواية بين الجواهر والعرض، الرمز والأسطورة .

اختار بوجاه لمجموعته اسما مشتقا من عالمها هو سهل الغرياء إذ ليس هناك قصتين القصص الاثني عشر التي ضمتها المجموعة تحمل هذا الاسم.

وهي قصص تؤكد مكانته وقدرته ككاتب قصة قصيرة بعد أن حقق مكانة ذات تميز في المدونة الروائية العربية بتونس. من عناوين قصص المجموعة نذكر : عربة الموتى، مطاردة، بيت الغرياء، التصغيريات في المركب، للمهرج، المعجوزان، زرينج وقصص أخرى.

تقع المجموعة في 112 صفحة من القطع المتوسط ونشرها دار سراس - تونس 1999

الآلياذة والشعر العربي

أعادت دار المعارف - سوسة طبع مقدمة أحد الكتب المهمة للعلامة اللبناني سليمان البستاني في كتاب مستقل وهو ما يحصل لأول مرة مع هذه المقدمة المعنونة بـ «الآلياذة والشعر العربي» والكتاب (مقارنة بين فن الملاحم في أدب اليونان والعرب) وقد اعتبر دارسو الأدب العربي هذه المقدمة - الكتاب قراءة موضوعية لا يقدر عليها إلا من كانت له ثقافة هذا الناقد الدارس ومعرفته بعدد من اللغات الأمر الذي جعل كتابه مرجعا.

صدر الكتاب في سلسلة (الدراسات الأدبية) التي دأبت الدار على إصدارها ويقع في 132 صفحة من القطع الكبير. يقول المرحوم البستاني في تقديمه لهذا الكتاب وهو الذي عرب الآلياذة (شعرا) من قبل - وأصدرتها في طبعة جديدة دار المعارف أيضا وفي مجلدين - إن تعريبه لآلياذة هوميروس الشهيرة (قد ساقني إلى النظر في التعريب

الشعري ثم إلى النظم وأوزان الشعر وقوافيه ووقع كل منهما في معانيه كما تطرقت إلى جوازات الشعر من مأنوس ومكروه إلى غير ذلك مما يعد من خصائص هذه الصناعة). ويقول : (.. واستطردت من ذلك إلى القاء نظرة على الجاهليتين، جاهلية العرب وجاهلية اليونان ثم إلى ملاحم اللولدين، ورجعت بعد هذا إلى الحقيقة والمجاز وما يلحق بالمعاني الشعرية من التشبيه والكتابة والاستعارة والبيدييات).

كثير هذا القليل الذي أخذت

هذا عنوان واحد من أجمل الدواوين الشعرية التونسية التي صدرت في العشرة الأخيرة ومن أكثرها عذوبة وطراوة، وهو للشاعر التونسي المعروف محمد الغزي.

لقد تأتى الغزي كثيرا قبل أن يصدر عمله الجديد هذا (الفأثر بجوازاتك البك التونسي للشعر) بعد عمليين من قبل هما : (كتاب للدهاء... كتاب الجمر) و(ملائكة ما أعطى، ما قل ما أخذت).

وما يلفت النظر في دواوين الغزي عناوينها المركبة بتكرار أو تناقص (ما أكثر... ما قل)

ولا يذهب بعيدا عن (الكثير) ونقيضه (القليل) في ديوانه الجديد هذا حيث فجر غنائية عالية جدا تغذيها صوفية مميزة ومن نوع خاص غير هذا المستهلك.

ونرى الشاعر يعتز بمقدمه - لماذا؟ - وذلك في مدخل ديوانه عندما يختار لأولى قصائده القصار اسم (اعتذار).

هل هذا الاعتذار سبه كونه "ضينا" ومقلا في عطاء الشعر لا يلوذ إليه ر إلا عندما يفيض به الوجد ويحتله الشوق؟

نص القصيدة هو :

(عندما جامك العاشقون

وأولوك هذا العطاء الجزيل

قلت مستحيا:

- سيدي قد تعهدت حولا بسائتين كرمي

فما استغفني البسائتين إلا بهذا القليل)

ديوان مؤثر، فيه ذلك الصفاء، والوضوح العميق اللذان اضاعهما شعر هذه الأيام بعدما تحول إلى الألفاظ أكثر من المعاني والدلالات.

يقع الديوان في 83 صفحة من القطع المتوسط وهو من

انتظم صدورها فصليا من الثأى المكسيكي بكثير من الجلية
وللسولية بما يجعل لدى متوحا أمامها تقدم المهم والفاعل
والأصيل.

شجرة الحياة

صدرت للقاص المغربي المصطفى اجماهري مجموعته
القصصية الرابعة «شجرة الحياة» التي تضم عشر قصص هي
على التوالي: العرض، شجرة الحياة، البوهالية والبحار، نداء
الاعماق، الغول، البشر، الخروج الى الداخل، الصخرة،
الزرعة، وبواب.

مجاميع القاص السابقة هي: امواج (1978)، حرائق
ودخان (1984)، الحارة (1990) والاخيرة من منشورات اتحاد
الكتاب العرب بدمشق.

قدم للمجموعة الجلية الروائي والقاص عبد الرحمان
مجيد البيحي وما جاء في مقدمته قوله (منذ اوائل السبعينات
وانا اقرا لولاء الاشقاء الذين يتقلدون حماسا، يعقدون
ندوات، يصدرن مجلات اغلبها لا يعمر لاسباب ليست
فيهم، يصدرن الكتب، يتواجدون على صفحات الدوريات
العربية الجادة التي باتت لا تخلو منهم) ويقول ايضا:

(المصطفى اجماهري اسم من الثمانينات وهو من بين
الاسماء المبدعة التي لم يخفت حماسها. واذا ضاقت به دور
الشعر المغربية فانه يذهب بقصصه الى سورية او الى اي بلد
عربي اخر يفتح لها نافذة، قصصه التي اقدمها لكم تعتمد
القصر، انها لا تثرثر كثيرا، لا تضح عن كل ما عندها،
قصص تعنى بموضوعها كل العناية، وموضوعها غالبا مرتبط
بهم اجتماعي انساني لكنه لا يفسد به بل يجعله طيعا لصياغة
فنية متقنة، يعده عن كل ميلودراما جافة)

صدرت للمجموعة ضمن منشورات دار الثقافة بالدار البيضاء
عام 1998 وتقع في 70 صفحة من القطع المتوسط.

منشورات دار سراس للنشر - تونس 1999.

مجلة «الحركة الشعرية»

في العدد السابع، السنة السابعة (شتاء 1999) من مجلة
(الحركة الشعرية) التي يصدرها من للكسيك الشاعر اللبناني
قيصر عفيف (رئيس التحرير) والناقد الفلسطيني محمود شريح
(أمين التحرير) والمشراف على التنسيق منصور العجمي
(أمريكا)، نقرأ مجموعة من القصائد الموضوعية والمترجمة لعل
ابرزها دراسة رئيس التحرير التي جاءت في مفتاح المجلة تحت
عنوان (الهايكو: من اليابانيين الى العالم)

وهي دراسة معمقة ومعززة بتصوص لعدد من الشعراء
اليابانيين.

ويتعزز هذا البحث بملحق حول (محاولات غربية في
الهايكو) حيث نجد ترجمات لعدد من شعراء الغرب الذين كتبوا
قصائد الهايكو مع ثبت بالمراجع.

كما تزداد أهمية هذا البحث بالملحق الذي يضم المجالات
الصادرة باللغة الانكليزية وتعنى بالهايكو.
اما المساهمون في العدد فتلاحظ حضورا متميزا للشعراء
العراقيين سواء كانوا من المقيمين داخل البلد أو خارجة، وتذكر
منهم على سبيل المثال حاكم مردان، حكمت الحاج، حنان
جاسم حلاوي، عدنان الاحمدي، الأب يوسف سعيد،
عذاب الركابي، عدنان الصائغ، حسن النجار، طالب عبد
العزيز وغيرهم.

كما ان هناك مساهمات لشعراء عرب مثل محمود شريح
(فلسطين)، نهاد سلامة (لبنان) وهي شاعرة بالفرنسية وقصائدها
مترجمة عنها، محمود محمد اسد (سوريا) حياة ابو فاضل
(لبنان) ومن لبنان كذلك محمد ماضي.

ومن تونس نشرت المجلة قصيدتين للشاعرة ايمان عمارة هما
(تاه التأتيت) و(أرجوحة) ثم هناك دراسة للدكتور حسن ناظم
(العراق) عن (توميز المطر في اشودة المطر للسياح) كذلك
دراسة لمحمد سعيد حمادي عن ديوان «صخب الياسمين»
للشاعر السوري زهير غاتم.

هذا العدد يسجل تواصل حضور هذه المجلة الجادة التي

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاءه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

ARCHIVE

الاسم واللقب:
العنوان:
الترقيم البريدي:
الهاتف:
الفاكس:
<http://archive@4.sakant.com>

عدد نسخ الإشتراك: (اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000 و«عشرين ديناراً تونسياً أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صكا بنكياً بالحساب الجاري للمجلة بالبريد
رقم: 474-99 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية- تونس 1002
الهاتف: 890 646 - الفاكس: 792 639